J.R.R. TOLKIEN

# SOBRE HISTÓRIAS DE FADAS

Este livro reúne dois textos fundamentais para compreender como e em que circunstâncias surgiu o universo ficcional de J.R.R. Tolkien. Escritos em uma época em que O Senhor das Anéis começava a ganhar forma, o ensaio "Sobre História de Fadas" c o conto "Folha por Niggle" compõem um amplo panorama da visão de Tolkien sobre a literatura, a fantasia e a criação de sua própria obra. No ensaio que dá nome a esta edição, o autor discute a natureza das chamadas histórias de fadas e qual seria sua função na sociedade contemporânea. Já "Tolha por Niggle", tido como uma metáfora da vida e da obra de Tolkien, é o retrato de um artista que tenta a muito custo transpor uma visão para a tela, mas é freqüentemente interrompido pelas contingências do dia-a-dia. Somados, os dois textos oferecem uma resposta ao aparente enigma: por que um prestigiado professor de Oxford, que poderia ter dedicado seu tempo a estudos acadêmicos, passou mais de meio século criando algo como um inundo imaginário.

"Um livro que deve ser lido [...], explica cm profundidade a natureza da arte e justifica o sucesso de J.R.R. Tolkien."

The Cambridge Review

"Uma visão esclarecedora ainda que inevitavelmente controversa do conto de fadas e de sua função."

New York Times

O que são histórias de fadas? Qual a sua origem? Para que servem? Em seu ensaio inédito "Sobre Histórias de Fadas", J.R.R. Tolkien parte dessas questões para formular sua própria teoria a respeito da fantasia e de seu papel na sociedade atual. Escrito ao mesmo tempo em que a trilogia O Senhor dos Anéis começava a tomar forma, esse ensaio é um dos elementos fundamentais para entender muitos dos pensamentos e das inquietações que levaram à criação do universo fantástico tolkieniano. Outra chave para a compreensão desse universo e o conto "Folha por Niggle", que completa esta edição. Considerado uma alegoria da vida do escritor e de sua relação com a obra-prima que estava criando, "Folha por Niggle" narra a história de um pintor que, obcecado por transpor para a tela a sua visão, se vê constantemente impedido de fazê-lo, seja pelos contratempos do dia-a-dia ou pelas convenções sociais. Muitas vezes deixando de lado tanto a vida profissional como a acadêmica, Tolkien, assim como seu personagem, dedicava todo o tempo possível ao mundo fictício que construiu ininterruptamente de 1917, enquanto convalescia de uma doença contraída nas trincheiras da França, até sua morte, em 1973.

Juntos, os dois textos reunidos neste *Sobre Histórias de Fadas* ajudam a esclarecer as razões e motivações que levaram um respeitado professor de Oxford a passar mais de meio século criando um mundo imaginário que prima não somente pela fantasia exuberante, mas também por sua complexidade e coerência interna.

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) é considerado o grande ícone da literatura fantástica. Brilhante estudioso da língua anglo-saxã e da Inglaterra medieval, cm sua obra ficcional criou uma verdadeira mitologia em língua inglesa. Com a trilogia O *Senhor dos Anéis,* além de praticamente inaugurar um gênero, elevou-o a um impressionante nível de popularidade, inscrevendo seu nome de forma definitiva entre os imortais da literatura universal.

TÍTULO ORIGINAL: *Tree and Leaf*
CAPA: Ana Solt
TRADUÇÃO: Ronald Kyrmse
PREPARAÇÃO: Ricardo Liberal
EDIÇÃO: Alexandre Boide
DIAGRAMAÇÃO: Ana Solt
REVISÃO: Lucas Carrasco e Ludmilla Oliveira
PRODUÇÃO GRÁFICA: Alberto Gonçalves Veiga, André Braga e Ricardo A. Nascimento

# J.R.R. Tolkien

# Sobre Histórias de Fadas

# NOTA INTRODUTÓRIA

Estas duas coisas, *Sobre Histórias de Fadas* e *Folha por Niggle,* estão aqui reimpressas e publicadas em conjunto. Já não são fáceis de se obter, mas ainda podem ser consideradas interessantes, em especial por aqueles a quem O *Senhor dos Anéis* deu algum prazer. Apesar de uma ser um "ensaio" e a outra um "conto", estão relacionadas: pelos símbolos da Árvore e da Folha e pelo fato de ambas se referirem, de formas diferentes, ao que o ensaio chama de "subcriação". Também foram escritas no mesmo período (1938-39) em que O *Senhor dos Anéis* começava a se desenvolver e a desdobrar perspectivas de labuta e exploração numa terra ainda desconhecida, tão assustadora para mim quanto para os hobbits. Mais ou menos àquela época havíamos chegado a Bri, e eu não tinha muito mais noção do que eles sobre o que fora feito de Gandalf ou quem era Passolargo; e eu começava a duvidar de que sobreviveria para descobrir.

O ensaio foi originalmente elaborado como uma Palestra sobre Andrew Lang e, de uma forma mais concisa, foi apresentado na Universidade de St. Andrews em 1938[1]. Acabou sendo publicado, com uma pequena ampliação, como um dos itens de *Essays Presented to Charles Williams,* Oxford University Press, 1947, agora esgotado. Ele é reproduzido aqui com apenas algumas alterações menores.

O conto só foi publicado em 1947 *(Dublin Review).* Não foi

alterado desde que chegou à forma manuscrita, muito depressa, em um dia em que acordei já o tendo em mente. Uma de suas fontes foi um pé de álamo com grandes galhos que eu conseguia enxergar mesmo deitado na cama. Foi subitamente podado e mutilado pelo proprietário, não sei por quê. Agora foi derrubado, uma punição menos bárbara por quaisquer crimes de que possa ter sido acusado, como ser grande e estar vivo. Não acho que tivesse algum amigo, ou alguém que lamentasse sua ausência, exceto por mim e um par de corujas.

*J.R.R. TOLKIEN*

1. Não 1940 como foi incorretamente afirmado em 1947. [Nota da "Nota Introdutória" original. Porém a palestra na verdade foi dada no dia 8 de março de 1939: Humphrey Carpenter, *Biography.p.* 191.]

# SOBRE HISTÓRIAS DE FADAS

Proponho-me a falar de histórias de fadas, embora esteja consciente de que essa é uma aventura temerária. O Belo Reino[1] é uma terra perigosa, e nela existem armadilhas para os incautos e calabouços para os demasiado audazes. E posso ser considerado demasiado audaz, porque, apesar de ter sido um amante de histórias de fadas desde que aprendi a ler e de pensar sobre elas de tempos em tempos, nunca as estudei profissionalmente. Tenho sido pouco mais do que um explorador errante (ou transgressor) nessa terra, cheio de admiração, mas não de informações.

1. No original *Faërie,* cuja sonoridade remete a "fair" ("belo", em inglês). Por isso a opção por "Belo Reino". (N. T.)

O reino das histórias de fadas é amplo, profundo e alto, repleto de muitas coisas: todas as espécies de animais e aves se encontram por lá; oceanos sem margem e estrelas incontáveis; uma beleza que é um encantamento, e um perigo sempre presente; alegrias e tristezas agudas como espadas. Um homem pode talvez se considerar afortunado por ter vagado nesse reino, mas sua riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E, enquanto ele está por lá, é perigoso que faça perguntas demais, para que não se fechem os portões e não se percam as chaves.

Há porém algumas perguntas que aquele que se propõe a falar sobre histórias de fadas precisa esperar responder, ou tentar responder, não importa o que a gente do Belo Reino pense de sua impertinência. Por exemplo: O que são histórias de fadas? Qual é sua origem? Para que servem? Tentarei dar respostas a essas perguntas - ou ao menos esboços de respostas que pude obter - com base principalmente nas próprias histórias, as poucas que conheço dentre o seu grande número.

# HISTÓRIA DE FADAS

O que é uma história de fadas? Neste caso você se voltará em vão para o *Oxford English Dictionary*. Ele não contém referência à combinação *fairy-story,* e não auxilia muito sobre o assunto *fadas* em geral. No Suplemento, *fairy-tale*[2] está registrado desde o ano de 1750, e seu sentido principal está indicado como (a) um conto sobre fadas, ou em geral uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade.

2. Conto de fadas (N. E.)

Os dois últimos sentidos obviamente tornariam meu tópico desanimadoramente vasto. Mas o primeiro é demasiado restrito. Não para um ensaio - é amplo o bastante para diversos livros, mas restrito

demais para dar conta do uso real. Em especial se aceitarmos a definição de *fadas* do lexicógrafo: "seres sobrenaturais de tamanho diminuto, que a crença popular supõe possuírem poderes mágicos e terem grande influência sobre os afazeres dos homens, para o bem ou para o mal".

*Sobrenatural* é uma palavra perigosa e difícil em qualquer um de seus sentidos, seja mais amplo ou mais estrito. Mas dificilmente poderá ser aplicada às fadas, a não ser que *sobre* seja considerado meramente um prefixo superlativo. Porque é o homem que é, ao contrário das fadas, sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta), ao passo que elas são naturais, muito mais naturais do que ele. É essa sua sina. A estrada para a terra das fadas não é a estrada para o Paraíso - nem mesmo para o Inferno, creio, apesar de alguns terem afirmado que ela pode conduzir indiretamente até lá pelo dízimo do Diabo.

O see ye not yon narrow road
So thick beset wi' thorns and briers?
That is the path of Righteousness,
Though after it but few inquires.
And see ye not yon braid, braid road
That lies across the lily leven?
That is the path of Wickedness,
Though some call it the Road to Heaven.
And see ye not yon bonny road
That winds about yon fernie brae?

That is the road to fair Elfland,
Where thou and I this night maun gae.[3]

3. Ó, não vês aquela estrada estreita / Coberta de urzes e de espinhos? / Pois é a trilha da Honradez; / Poucos perguntam de tais caminhos. E não vês aquela estrada larga / Que passa pelo campo liso? / Pois é a trilha dos Perversos, / Que chamam de Estrada do Paraíso. E não vês aquela estrada linda / Que pela escarpa agreste desceu? / Pois leva à bela Terra dos Elfos, / Lá vamos à noite, tu e eu. (N. T.)

Quanto ao tamanho diminuto, não nego que a idéia domine o uso moderno. Muitas vezes pensei que seria interessante tentar descobrir como foi que isso aconteceu, mas meu conhecimento não é suficiente para uma resposta precisa. Antigamente havia de fato alguns habitantes do Belo Reino que eram pequenos (mas certamente não diminutos), porém a pequenez não era a característica desse povo como um todo. O ser diminuto, elfo ou fada, é na Inglaterra (eu acho) em grande parte um produto sofisticado da fantasia literária.[4] Talvez seja natural que na Inglaterra, onde o amor pelo delicado e fino freqüentemente ressurgiu na arte, a fantasia se volte, nesta questão, para o gracioso e diminuto, assim como na França ela foi à corte e se cobriu de pó-de-arroz e diamantes. Porém suspeito que essa miudeza de flores-e-borboletas também tenha sido produto da "racionalização" que transformou o deslumbramento da Terra dos Elfos numa mera sutileza e a invisibilidade, numa fragilidade que podia esconder-se numa prímula ou encolher-se atrás de uma folha de capim. Parece ter

entrado em voga logo depois que começaram as grandes viagens que tornariam o mundo estreito demais para conter ao mesmo tempo homens e elfos, quando a terra mágica de Hy Breasail no Oeste se transformou em meros Brasis, a terra da madeira da tintura vermelha.[5] De qualquer forma, foi em grande parte um caso literário no qual William Shakespeare e Michael Drayton desempenharam seu papel.[6] *Nymphidia,* de Drayton, é um ancestral daquela longa linhagem de fadas florais e duendes irrequietos com antenas que tanto me desagradavam quando criança e que meus filhos, por sua vez, detestavam. Andrew Lang tinha sentimentos semelhantes. No prefácio do *Lilac Fairy Book*[7] ele se refere aos contos de autores contemporâneos enfadonhos: "sempre começam com um garotinho ou uma garotinha que sai ao encontro das fadas dos narcisos, das gardênias e das flores de macieira [...] Essas fadas tentam ser engraçadas e fracassam, ou tentam fazer um sermão e têm êxito".

4. Falo da evolução antes do aumento do interesse pelo folclore de outros países. As palavras inglesas, como *elf* por muito tempo foram influenciadas pelo francês (do qual derivaram *fay* e *faërie, fairy);* porém, posteriormente, por terem sido usadas em traduções, tanto *fairy* como *elf* adquiriram muito da atmosfera dos contos alemães, escandinavos e celtas, e muitas características dos *huldu-fólk,* dos *daoine-sithe* e dos *tylwyth teg.*

5. Para mais informações sobre a probabilidade de o Hy *Breasail* irlandês ter desempenhado um papel na nomeação do Brasil, ver Nansen, *In Northern Mists,* ii, 223-30.

6. A influência deles não se restringiu à Inglaterra. O alemão *Elf, Elfe* parece derivar do *Sonho de uma Noite de Verão* na tradução de Wieland(1764).

7. "Livro de Fadas Lilás" (N.T.)

Mas o caso começou, como disse, bem antes do século XIX, e há muito alcançou o tédio, certamente o tédio de tentar ser engraçado e fracassar. *Nymphidia,* de Drayton, considerada uma história de fadas (uma história sobre fadas), é uma das piores já escritas. O palácio de Oberon tem paredes de pernas de aranha,

And windows of the eyes of cats, And for the roof, instead of slats, Is covered with the wings of bats.[8]

8. E janelas de olhos de gato, / E o telhado, sem sarrafos, / É coberto de asas de morcego. (N. T.)

O cavaleiro Pigwiggen monta uma lacraia travessa, manda ao seu amor, a rainha Mab, uma pulseira de olhos de formiga e marca um encontro numa flor de prímula silvestre. Mas a história contada em meio a toda essa lindeza é um obtuso conto de intriga e astutos intermediários. O galante cavaleiro e o marido furioso caem no atoleiro, e sua ira é acalmada por um gole das águas do Letes.[9] Teria sido melhor que o Letes engolisse o caso todo. Oberon, Mab e Pigwiggen podem ser elfos ou fadas diminutos, o que não é o caso de Artur, Guinevere e Lancelot, mas a história sobre o bem e o mal da corte de Artur é muito mais uma "história de fadas" do que esse conto de Oberon.

9. Na mitologia clássica, o rio do inferno, cuja água provocava o total esquecimento do

passado. (N. E.)

*Fairy,* como substantivo mais ou menos equivalente a *elfo,* é uma palavra relativamente moderna, quase não usada antes do período Tudor. A primeira citação no *Oxford Dictionary* (a única antes de 1450) é significativa. É do poeta Gower: *as he were a faierie.*[10] Mas não foi isso que Gower disse. Ele escreveu *as he were offaierie,* "como se tivesse vindo de Faërie [o Belo Reino]". Gower estava descrevendo um jovem galante que busca enfeitiçar os corações das donzelas na igreja.

10. "Como se fosse uma fada *[faierie]*" (N. T.)

His croket kembd and thereon set A Nouche with a chapelet, Or elles one of grene leves Which late com out of the greves, Al for he sholde seme freissh;

And thus he loketh on the fleissh, Riht as an hauk which hath a sihte Upon the foul ther he schal lihte, And as he were of faierie He scheweth him tofore here yhe.[11*]

11. Confessio Amantis, v. 7065 ff.

* Seu cacho é penteado e nele está posta / Uma fivela com um diadema, / Ou uma de folhas verdes / Recém-tiradas dos bosques, / Tudo para ele parecer vigoroso; E assim ele contempla a carne, / Como um falcão que faz mira / Na ave onde vai pousar, / E como se tivesse vindo do Belo Reino / Exibe-se diante dos seus olhos. (N. T.)

Este é um jovem de sangue e ossos mortais, mas fornece uma

imagem muito melhor dos habitantes da Terra dos Elfos do que a definição de "fada" em que foi colocado por um duplo equívoco. Porque o problema do verdadeiro povo do Belo Reino é que nem sempre se parecem com o que são, e ostentam a soberba e a beleza que usaríamos de bom grado. Pelo menos parte da magia que manejam para o bem ou para o mal do homem é um poder para brincar com os desejos de seu corpo e seu coração. A Rainha da Terra dos Elfos - que levou Thomas, o Rimador, em seu corcel branco como leite mais veloz que o vento - veio cavalgando junto à Arvore Eildon na forma de uma dama de encantadora beleza. Portanto, Spenser estava dentro da tradição verdadeira quando chamou os cavaleiros de seu Belo Reino pelo nome de *Elfe*. Este pertence a cavaleiros como Sir Guyon muito mais do que a Pigwiggen armado de ferrão de vespa.

Agora, apesar de ter somente mencionado (de forma bem inadequada) os *elfos* e as *fadas,* preciso retornar, porque me afastei do meu tema propriamente dito: as histórias de fadas. Disse que o sentido de "histórias sobre fadas" era demasiado restrito.[12] E restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, porque no uso corrente do termo as histórias de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas sim sobre o Belo Reino, *Faërie,* o reino ou estado no qual as fadas existem. O Belo Reino contém muitas coisas além de elfos, fadas, anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões. Contém os oceanos, o Sol, a Lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós, os homens mortais, quando

estamos encantados.

12. Exceto em casos especiais, como compilações de contos galeses ou gaélicos. Nestes as narrativas sobre a "Bela Família" ou o povo Shee às vezes se distinguem, como "contos de fadas", dos "contos populares" que tratam de outras maravilhas. Neste uso, "contos de fadas" ou "histórias de fadas" são normalmente breves relatos da aparição de "fadas" ou de suas intrusões nos assuntos humanos. Mas essa distinção é produto da tradução.

As narrativas que de fato se ocupam principalmente de "fadas", isto é, de criaturas que na linguagem moderna também poderiam ser chamadas de "elfos", são relativamente raras e, em geral, não muito interessantes. A maioria das boas "histórias de fadas" trata das *aventuras* dos homens no Reino Perigoso ou em seus confins sombrios. É natural porque, se os elfos são reais e de fato existem independentemente de nossas histórias sobre eles, então também isto certamente é verdade: a princípio os elfos não estão interessados em nós, nem nós neles. Nossos destinos são distintos, e nossas trilhas raramente se encontram. Mesmo nas divisas do Belo Reino nós os encontramos somente em algum cruzamento fortuito de caminhos.[13]

13. Isso também é verdadeiro, mesmo que sejam apenas criações da mente humana, "verdadeiras" somente como reflexo, de um determinado modo, de uma das visões humanas da Verdade.

A definição de história de fadas - o que é ou o que deveria ser - não depende portanto de qualquer definição ou relato histórico sobre

elfos ou fadas, mas sim da natureza do *Belo Reino,* do Reino Perigoso e do ar que sopra nessa terra. Não tentarei definir isso nem descrever diretamente. Não é possível fazê-lo. O Belo Reino não pode ser capturado numa rede de palavras, porque uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Ele tem muitos ingredientes, mas uma análise não necessariamente revelará o segredo do todo. No entanto espero que aquilo que direi mais tarde sobre as demais questões proporcione alguns vislumbres de minha visão imperfeita. Por ora só direi isto: uma "história de fadas" é aquela que resvala ou usa o Belo Reino, qualquer que seja sua finalidade principal - sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Belo Reino talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia[14] - mas uma magia com disposição e poder peculiares, no pólo mais afastado dos artifícios vulgares do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente na narrativa, de uma coisa não se deve zombar: a própria magia. Nesse tipo de história ela precisa ser levada a sério, não deve ser motivo de riso nem de muitas explicações. O conto medieval *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* é um exemplo admirável dessa seriedade.

14. Ver mais adiante (p. 60).

Mas, mesmo que apliquemos apenas esses limites vagos e mal definidos, fica claro que muitos, até os entendidos em tais assuntos,

usaram de forma muito descuidada o termo "conto de fadas". Basta bater os olhos nos livros recentes que afirmam ser coleções de "contos de fadas" para ver que histórias sobre fadas, sobre a bela família em qualquer uma de suas casas, ou mesmo sobre anões e duendes, são apenas uma pequena parte de seu conteúdo. Isso, como vimos, era de se esperar. Mas esses livros também contêm muitas narrativas que não usam nem mesmo resvalam o Belo Reino, e que na verdade nem deveriam ser incluídas.

Darei um ou dois exemplos de expurgos que eu realizaria. Isso reforçará o lado negativo da definição. Também se verá que conduzirá à segunda pergunta: quais são as origens das histórias de fadas?

O número de coleções de histórias de fadas é hoje muito grande. Em inglês provavelmente nenhuma rivalizará em popularidade, abrangência ou mérito geral com os 12 livros de 12 cores que devemos a Andrew Lang e sua esposa. O primeiro deles foi publicado mais de 50 anos atrás (1889) e continua sendo impresso. A maior parte de seu conteúdo passa no teste, com maior ou menor clareza. Não o analisarei, apesar de uma análise poder ser interessante, mas observo de passagem que, das histórias deste *Blue Fairy Book,*[15] nenhuma é primariamente sobre "fadas", e poucas se referem a elas. A maioria dos contos provém de fontes francesas: na época foi de certo modo uma escolha justa, como talvez ainda seja (se bem que não para meu gosto, o atual ou o de minha infância). Seja como for, a influência de Charles Perrault tem sido tão forte - desde que seus *Contes de ma Mère l'Oye* foram

traduzidos pela primeira vez para o inglês, no século XVIII, e de outros excertos do vasto repertório do *Cabinet des Fées* que se tornaram famosos - que, se pedíssemos a uma pessoa para citar ao acaso um típico "conto de fadas", suponho que ela muito provavelmente ainda mencionaria uma daquelas coisas francesas, como O G*ato de Botas, Cinderela* ou *Chapeuzinho Vermelho.* Algumas pessoas poderão lembrar-se primeiro dos *Contos de Grimm.*

15. "Livro de Fadas Azul" (N. T.)

Mas o que dizer sobre a aparição de *Uma Viagem a Lilliput* no *Blue Fairy Book?* Eu diria que essa narrativa *não* é uma história de fadas, nem como o autor a concebeu nem como aparece "condensada" ali pela srta. May Kendall. Está totalmente deslocada ali. Temo que tenha sido incluída simplesmente porque os liliputianos são pequenos, diminutos até - a única razão pela qual são notáveis. Mas a pequenez, no Belo Reino como em nosso mundo, é apenas um acidente. Os pigmeus não estão mais próximos das fadas do que os patagônios. Não excluo essa história por causa de sua intenção satírica: existe sátira, sustentada ou intermitente, em narrativas que são indubitavelmente histórias de fadas, e a sátira muitas vezes pode ter sido intencional em contos tradicionais nos quais hoje não a percebemos. Excluo-a porque o veículo da sátira, por mais que seja uma invenção brilhante, pertence à classe das histórias de viajantes. Tais narrativas relatam muitos

prodígios, mas são prodígios para ver neste mundo mortal, em alguma região do nosso próprio tempo e espaço; somente a distância as oculta. Os contos de Gulliver não têm mais direito de entrada do que as narrativas do Barão de Münchhausen, ou, digamos, do que *Os Primeiros Homens na Lua* ou A *Máquina do Tempo*. Na verdade, os Eloi e os Morlocks teriam mais direitos do que os liliputianos. Estes são simplesmente homens vistos de cima, sarcasticamente, do alto do telhado. Eloi e Morlocks vivem muito longe, num abismo de tempo tão profundo que lança um encantamento sobre eles. E, se são nossos descendentes, podemos recordar que outrora um antigo pensador inglês afirmou que os *ylfe,* os próprios elfos, descendiam de Adão através de Cairn.[16] Esse encanto da distância, em especial do tempo distante, só é enfraquecido pela própria Máquina do Tempo, absurda e inacreditável. Mas vemos neste exemplo um dos principais motivos por que as fronteiras do conto de fadas são inevitavelmente dúbias. A magia do Belo Reino não é um fim em si mesma, sua virtude reside em suas operações - entre elas está a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é inspecionar as profundezas do espaço e do tempo. Outro (como veremos) é entrar em comunhão com outros seres vivos. Assim, uma história poderá tratar da satisfação desses desejos com ou sem a interferência de máquinas ou de magia, e na medida em que tiver sucesso se avizinhará da qualidade de histórias de fadas e terá o seu sabor.

16.Beowulf 111-12.

Em seguida, após as histórias de viajantes, eu também excluiria, ou declararia inadequada, qualquer uma que usasse a maquinaria do Sonho, do sonhar do real sono humano, para explicar a aparente ocorrência de seus prodígios. No mínimo, ainda que sob outros pontos de vista o próprio sonho relatado fosse uma história de fadas, eu condenaria o todo como algo gravemente defeituoso: como um bom quadro numa moldura desfiguradora. É verdade que o Sonho não é alheio ao Belo Reino. Nos sonhos podem ser liberados estranhos poderes da mente. Em alguns deles uma pessoa pode, dentro de certos limites, desfrutar do poder do Belo Reino, esse poder que, mesmo enquanto concebe a história, lhe dá formas e cores vivas diante dos olhos. Às vezes um sonho real pode de fato ser uma história de fadas de tranqüilidade e destreza quase élficas - enquanto está sendo sonhado. Mas, se um escritor desperto lhe disser que seu conto é apenas uma coisa imaginada durante o sono, ele defraudará deliberadamente o desejo primordial no coração do Belo Reino: a compreensão do feito prodigioso imaginado, não importa a mente que o conceba. Muitas vezes diz-se que as fadas (em verdade ou mentira, não sei) produzem ilusões, que enganam os homens com "fantasia", mas esse é um assunto bem diferente. E problema delas. Seja como for, tais trapaças acontecem no interior de narrativas em que as próprias fadas não são ilusões. Por trás da fantasia existem vontades e poderes reais,

independentes da mente e dos propósitos dos homens.

De qualquer modo, é essencial à história de fadas genuína, diferentemente do uso dessa forma para fins menores ou aviltados, que ela seja apresentada como "verdadeira". Em breve considerarei o significado de "verdadeira" nesse contexto. Mas, visto que a história de fadas trata de "maravilhas", ela não pode tolerar qualquer moldura ou maquinaria que dê a entender que toda narrativa em que ocorrem é uma ficção ou ilusão. É claro que o próprio conto pode ser tão bom que torne possível ignorar a moldura. Ou pode ter sucesso e ser divertido como uma narrativa onírica. São assim as histórias da *Alice* de Lewis Carroll, com sua moldura e suas passagens de sonho. Por esse motivo (e por outros) elas não são contos de fadas.[17]

17. Ver Nota A ao final (p. 82).

Há outro tipo de história fantástica que eu excluiria do título de "história de fadas", outra vez certamente não porque não gosto dele - a saber, a pura "fábula de animais". Escolherei um exemplo dos *Fairy Books* de Lang: O *Coração do Macaco,* um conto suaíli que aparece no *Lilac Fairy Book*. Nessa história, um tubarão malvado convence um macaco a montar em seu lombo e o leva até a metade do caminho para sua própria terra para então lhe revelar que o sultão de lá estava doente e precisava de um coração de macaco para curar sua moléstia. Mas o macaco logrou o tubarão e persuadiu-o a voltar, convencendo-o de que

seu coração ficara em casa, pendurado num saco numa árvore.

A fábula de animais, é claro, tem ligação com as histórias de fadas. Animais, pássaros e outras criaturas muitas vezes falam como homens nas verdadeiras histórias de fadas. Em parte (muitas vezes pequena), esse prodígio decorre de um dos "desejos" primordiais que estão próximos ao coração do Belo Reino: o desejo dos homens de se comunicar com outros seres vivos. Mas a fala dos animais, no tipo de fábula que se desdobrou em um ramo separado, tem pouca relação com esse desejo, e freqüentemente se esquece dele por completo. A compreensão mágica por parte dos homens das linguagens próprias dos pássaros, dos animais e das árvores, é isto o que está muito mais próximo dos verdadeiros objetivos do Belo Reino. Mas nas histórias que não envolvem nenhum ser humano - ou nas narrativas em que os heróis e heroínas são animais e os homens e mulheres, quando aparecem, são simples coadjuvantes - e principalmente naquelas em que a forma animal é apenas uma máscara sobre um rosto humano, um artifício do satirista ou do pregador, nessas histórias temos fábulas de animais e não histórias de fadas, quer sejam *Reynard Raposa,* quer O *Conto do Padre da Freira,* quer o *Irmão Coelho,* ou simplesmente *Os Três Porquinhos.* As histórias de Beatrix Potter situam-se próximas dos limites do Belo Reino, porém, de acordo com o que penso, em geral do lado de fora.[18] Sua proximidade deve-se em grande parte ao forte elemento moral: com isso quero dizer sua moralidade inerente, não alguma *significatio* alegórica. Mas *Peter Rabbit,* apesar de conter uma

proibição, e apesar de existirem proibições na terra das fadas (como provavelmente existem em todo o universo, em todos os planos e em todas as dimensões), continua sendo uma fábula de animais.

18. *O Alfaiate de Gloucester* talvez se aproxime mais. *Sra. Tiggywinkle* ficaria à mesma distância, não fosse pela alusão de uma explicação onírica. Eu também incluiria O *Vento nos Salgueiros* entre as fábulas de animais.

Também O *Coração do Macaco é* claramente apenas uma fábula de animais. Suspeito que sua inclusão num "Livro de Fadas" não se deve em particular à sua qualidade como entretenimento, mas precisamente ao fato de dizer que o coração do macaco foi deixado para trás num saco. Isso era significativo para Lang, estudioso de folclore, mesmo que essa curiosa idéia seja usada somente como brincadeira, porque nesse conto o coração do macaco era de fato bem normal e estava no peito dele. Ainda assim, esse detalhe é claramente apenas um uso secundário de uma idéia antiga e muito difundida no folclore que ocorre nos contos de fadas[19] - a idéia de que a vida ou a força de um homem ou de uma criatura possa residir em algum outro lugar ou objeto, ou em alguma parte do corpo (especialmente o coração), que pode ser destacada e escondida num saco, ou sob uma pedra, ou num ovo. Em um extremo da história registrada do folclore, essa idéia foi usada por George MacDonald em sua história de fadas O *Coração do Gigante,* que retira esse motivo central (bem como muitos outros detalhes) de contos tradicionais bastante conhecidos. No outro

extremo, na verdade no que provavelmente é uma das mais antigas narrativas escritas, ela ocorre no Conto *dos Dois Irmãos* no papiro egípcio D'Orsigny. Ali o irmão mais moço diz ao mais velho:

"Hei de encantar meu coração, e hei de colocá-lo no alto da flor do cedro. O cedro será derrubado e meu coração cairá ao chão, e tu virás buscá-lo, mesmo que passes sete anos buscando-o; mas quando o tiveres encontrado põe-no em um vaso de água fria, e em verdade hei de viver."[20]

Mas esse ponto de interesse e comparações como esta nos conduzem à iminência da segunda pergunta: Quais são as origens das "histórias de fadas"? Isso, é claro, deve significar a origem ou as origens dos elementos fantásticos. Perguntar qual é a origem das histórias (não importa como estejam classificadas) é perguntar qual é a origem da linguagem e da mente.

19. Como O *Gigante que* Não *Tinha Coração* nos *Contos Populares Nórdicos,* de Dasent, ou A *Sereia* nos Contos *Populares das West Highlands,* de Campbell (nº iv, ver também nº i), ou de forma mais distante *Die Kristallkugel* em Grimm.

20. Budge, *Egyptian Reading Book,* p. xxi.

# ORIGENS

Na verdade a pergunta "Qual é a origem do elemento fantástico?" nos coloca, em última análise, na mesma indagação fundamental. Há entretanto muitos elementos nos contos de fadas (como aquele coração destacável, ou mantos de cisne, anéis mágicos, proibições arbitrárias, madrastas malvadas e até as próprias fadas) que podem ser estudados sem atacar essa questão principal. Tais estudos porém são científicos (pelo menos na intenção), são ocupação de folcloristas ou antropólogos, isto é, de pessoas que usam as histórias não como se pretendia que fossem usadas, mas como uma fonte da qual possam extrair evidências ou informações sobre assuntos que lhes interessam. Um processo perfeitamente legítimo por si só - mas a ignorância ou o esquecimento da natureza de uma história (como coisa contada por inteiro) muitas vezes levou tais pesquisadores a estranhos julgamentos. Para investigadores dessa espécie, semelhanças recorrentes (como essa questão do coração) parecem especialmente importantes. Tanto é assim que estudiosos do folclore se arriscam a se desviar do seu próprio caminho ou se expressar numa "taquigrafia" enganosa - especialmente enganosa se ela escapar de suas monografias e entrar em livros sobre literatura. Eles tendem a dizer que duas histórias construídas em torno do mesmo motivo folclórico, ou constituídas de uma combinação geralmente semelhante de tais

motivos, são "a mesma história". Lemos que *Beowulf "é* apenas uma versão de *Dat Erdmänneken";* que "O *Touro Negro de Norroway* é A *Bela e a Fera",* ou "é a mesma história que *Eros e Psiquê";* que a *Donzela-Mestra* nórdica (ou a *Batalha dos Pássaros* gaélica[21] e seus muitos congêneres e variantes) é "a mesma história que o conto grego de Jasão e Medéia".

21. Ver Campbell, *op. cit.,* vol. i.

Afirmações desse tipo podem até expressar (numa abreviação indevida) alguma verdade, mas não são verdadeiras no sentido das histórias de fadas, não são verdadeiras em termos de arte ou literatura. São precisamente o colorido, a atmosfera, os inclassificáveis detalhes individuais de uma história e, acima de tudo, o teor geral que dotam de vida os ossos não dissecados do enredo, que realmente fazem a diferença. O *Rei Lear,* de Shakespeare, não é a mesma história de Layamon em seu *Brut.* Ou, tomando o caso extremo de *Chapeuzinho Vermelho,* é de interesse meramente secundário o fato de as versões recontadas da história, em que a garotinha é salva pelos lenhadores, derivarem diretamente da narrativa de Perrault, em que ela é devorada pelo lobo. O que realmente importa é que a versão posterior tem um final feliz (mais ou menos, se não nos condoermos demais da vovó) e que a versão de Perrault não tinha. E essa é uma diferença muito profunda, à qual hei de retornar.

É claro que não nego, porque o sinto fortemente, o fascínio do

desejo de elucidar a história intrincadamente emaranhada e ramificada dos galhos da Arvore dos Contos. Ela tem uma ligação muito próxima com o estudo filológico da confusa meada da Linguagem, da qual conheço alguns pedacinhos. Mas, mesmo no que diz respeito à linguagem, parece-me que a qualidade e as aptidões essenciais de certa língua enquanto ainda está viva são mais importantes de capturar e muito mais difíceis de explicitar do que sua história linear. Sendo assim, no que se refere às histórias de fadas, acho que é mais interessante, e também mais difícil a seu modo, considerar o que elas são, o que se tornaram para nós e quais valores os longos processos alquímicos do tempo produziram nelas. Nas palavras de Dasent eu diria: "Temos que nos satisfazer com a sopa que nos servem, e não querer ver os ossos do boi com que foi fervida."[22] No entanto, estranhamente, ao dizer "sopa", Dasent se referia a uma mixórdia de pré-história espúria fundamentada nas conjeturas primitivas da Filologia Comparada, e com "querer ver os ossos" tinha a intenção de expressar a necessidade de enxergar as operações e as provas que levaram a essas teorias. Como "sopa" eu me refiro à história tal como é servida por seu autor ou narrador e como "ossos", a suas fontes ou seu material - mesmo quando (por rara sorte) possam ser descobertos com certeza. Mas é claro que não proíbo a crítica da sopa como sopa.

22. *Contos Populares Nórdicos,* p. xviii.

Portanto, abordarei apenas de passagem a questão das origens. Sou demasiado ignorante para lidar com ela de algum outro modo, mas das três perguntas essa é a menos importante para meus propósitos, e bastarão algumas observações. É bem evidente que as histórias de fadas (no sentido mais amplo ou mais restrito) são de fato muito antigas. Coisas semelhantes a elas aparecem em registros muito primitivos e são encontradas universalmente onde quer que exista linguagem. Assim, obviamente estamos diante de uma variante do problema encontrado pelo arqueólogo ou pelo filólogo comparativo: o debate entre *evolução* (ou melhor invenção) *independente* dos semelhantes, *herança* de um antepassado comum e *difusão,* em várias épocas, de um ou mais centros. A maioria dos debates se baseia em uma tentativa (de um lado ou de todos) de simplificação em excesso, e não suponho que isso seja exceção. A história dos contos de fadas provavelmente é mais complexa do que a da raça humana, e tão complexa quanto a da linguagem humana. Todas as três coisas - invenção independente, herança e difusão - evidentemente tiveram seu papel na produção da intrincada teia das Histórias. Desemaranhá-la agora está além de qualquer habilidade que não seja a dos elfos.[23] Das três, a *invenção* é a mais importante e fundamental, e portanto (não é de surpreender) também a mais misteriosa. As outras duas terão que retornar, no fim, a um inventor, ou seja, um criador de histórias. A *difusão* (empréstimo no espaço), seja de um artefato ou de uma narrativa, só remete o problema da origem para outro lugar. No centro da suposta difusão há um lugar

onde outrora viveu um inventor. O que é similar à *herança* (empréstimo no tempo): desse modo, por fim, chegamos somente a um inventor ancestral. Caso acreditemos que às vezes tenha ocorrido a criação independente de idéias, temas e esquemas semelhantes, simplesmente multiplicamos o inventor ancestral, mas sem com isso compreender mais claramente seu dom.

23. Exceto em casos especialmente felizes, ou em alguns detalhes ocasionais. Na verdade é mais fácil desemaranhar um único *fio* – um incidente, um nome, um motivo - do que rastrear a história de alguma *imagem* definida por muitos fios. Isso porque a imagem na tapeçaria introduziu um novo elemento: a imagem é maior do que a soma dos fios componentes, e não explicada por eles. Aí reside a fragilidade inerente ao método analítico (ou "científico"): ele descobre muito sobre coisas que ocorrem nas narrativas, mas pouco ou nada sobre seu efeito numa determinada narrativa.

A filologia foi destronada do lugar elevado que ocupava neste tribunal de inquérito. A opinião de Max Müller, a visão da mitologia como "doença da linguagem", pode ser abandonada sem remorso. A mitologia não é nenhuma doença, porém pode adoecer, como todas as coisas humanas. Da mesma forma alguém poderia dizer que o pensamento é uma doença da mente. Estaria mais próximo da verdade dizer que as línguas, em especial as européias modernas, são uma doença da mitologia. Mas ainda assim a Linguagem não pode ser descartada. A mente encarnada, a língua e o conto são contemporâneos em nosso mundo. A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde,* discriminando-a

de outras coisas (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. E isso não é de surpreender: tais encantamentos de fato podem ser vistos apenas como uma outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se era capaz de fazer uma coisa, podia fazer a outra, e inevitavelmente fez ambas. Quando podemos abstrair o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador em um determinado plano, e o desejo de manejar esse poder no mundo externo vem a nossa mente. Isso não significa que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir horror, podemos fazer reluzir a rara e terrível lua azul, ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de prata e os carneiros tenham pelagem de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa "fantasia", tal como a chamamos, surge uma nova forma: o Belo Reino vem à tona, o Homem se torna subcriador.

Assim, um poder essencial do Belo Reino é o de tornar as visões da "fantasia" imediatamente efetivas através da vontade. Nem todas são belas, nem mesmo salutares, certamente não as fantasias do

Homem decaído. E ele maculou os elfos que têm esse poder (em verdade ou fábula) com sua própria mácula. Este aspecto da "mitologia" - a subcriação, não a representação ou interpretação simbólica das belezas e dos terrores do mundo - é muito pouco considerado, em minha opinião. Será porque é mais visto no Belo Reino do que no Olimpo? Porque se imagina que pertence à "mitologia inferior", não à "superior"? Tem havido muito debate a respeito das relações entre essas coisas, o *conto popular* e o *mito,* mas, mesmo que não tivesse havido debate, a questão exigiria atenção em qualquer consideração das origens, ainda que fosse breve.

Em certa época uma opinião dominante era a de que todos esses assuntos derivavam de "mitos da natureza". Os olímpicos eram *personificações* do Sol, da aurora, da noite e assim por diante, e todas as histórias contadas sobre eles eram originalmente *mitos (alegorias* seria uma palavra melhor) das grandes mudanças elementais e dos processos da natureza. Então o épico, a lenda heróica e a saga localizavam essas narrativas em lugares reais e as humanizavam, atribuindo-as a heróis ancestrais, mais poderosos do que homens e no entanto já homens. E finalmente essas lendas, ao minguarem, transformaram-se em contos populares, *Märchen,*[24] histórias de fadas - contos infantis.

24. "Contos de fadas" em alemão (N. T.)

Isso parece ser a verdade quase de cabeça para baixo. Quanto

mais próximo o chamado "mito da natureza", ou alegoria dos grandes processos da natureza, está de seu suposto arquétipo, menos interessante ele é e menos se torna capaz de proporcionar qualquer esclarecimento sobre o mundo. Presumamos por um momento, como presume esta teoria, que de fato não exista nada que corresponda aos "deuses" da mitologia: nenhuma personalidade, apenas fenômenos astronômicos ou meteorológicos. Então esses fenômenos naturais só poderão ser adornados com significado e glória pessoal através de um dom, o dom de uma pessoa, de um homem. A personalidade só pode derivar de uma pessoa. Os deuses podem derivar sua cor e sua beleza dos sublimes esplendores da natureza, mas foi o Homem que os obteve para ele, os abstraiu do Sol, da Lua e da nuvem; eles obtêm sua personalidade diretamente dele, recebem dele sua sombra ou centelha de divindade desde o mundo invisível, o Sobrenatural. Não há distinção fundamental entre as mitologias superior e inferior. Sua gente vive, se é que vive, compartilhando a mesma vida, exatamente como os reis e os camponeses no mundo mortal.

Tomemos algo que parece um caso evidente de mito da natureza olímpico: o deus nórdico Thórr. Seu nome é Trovão, Thórr em nórdico, e não é difícil interpretar seu martelo, Miöllnir, como o raio. No entanto Thórr tem (até onde alcançam nossos registros tardios) um caráter, ou personalidade, bem marcante, que não se encontra no trovão nem no raio, apesar de alguns detalhes poderem de certo modo ser relacionados com esses fenômenos naturais: por

exemplo sua barba ruiva, sua voz possante e seu temperamento violento, sua força precipitada e destrutiva. Ainda assim é fazer uma pergunta sem muito sentido se indagarmos: o que veio primeiro, as alegorias naturais sobre um trovão personalizado nas montanhas, partindo rochas e árvores, ou narrativas sobre um fazendeiro de barba ruiva, irascível e não muito esperto, de força além da medida comum, uma pessoa (em tudo menos na mera estatura) muito semelhante aos fazendeiros do Norte, os *baendr,* por quem Thórr era especialmente adorado? Pode-se considerar que Thórr "minguou" até chegar à imagem de um homem assim ou que o deus foi ampliado a partir dela. Mas duvido que qualquer uma dessas visões esteja correta - não isoladamente, não se insistirmos em que uma dessas coisas tem que preceder a outra. É mais razoável supor que o fazendeiro apareceu no mesmo momento em que o Trovão adquiriu voz e rosto, que havia um rugido distante de trovão nas colinas todas as vezes que um contador de histórias ouvia um fazendeiro furioso.

É claro que Thórr precisa ser reconhecido como membro da mais alta aristocracia mitológica: um dos soberanos do mundo. No entanto a história que se conta dele no *Thrymskvitha* (na Edda Antiga) é certamente apenas uma história de fadas. É antiga, no que concerne a poemas nórdicos, mas não muito (digamos, o ano 900 ou um pouco antes neste caso). Porém não há motivo real para supor que esse conto seja "não primitivo", ao menos por sua qualidade, ou seja, por pertencer à espécie dos contos populares e não dos considerados

nobres. Se pudéssemos recuar no tempo, descobriríamos que a história mudaria nos detalhes, ou que daria lugar a outros contos. Mas sempre haveria um "conto de fadas" enquanto houvesse um Thórr. Quando acabasse o conto de fadas, haveria apenas o trovão, que nenhum ouvido humano jamais escutara.

Ocasionalmente vislumbra-se na mitologia algo realmente "mais elevado": a Divindade, o direito ao poder (diverso da sua posse), a devida adoração; na verdade, "religião". Andrew Lang disse, e alguns ainda o elogiam por dizê-lo,[25] que mitologia e religião (no sentido estrito da palavra) são duas coisas distintas que ficaram inextricavelmente enredadas, apesar de a mitologia em si ser quase isenta de significado religioso.[26]

25. Por exemplo Christopher Dawson em *Progress and Religion.*

26. Isso é demonstrado pelo estudo mais cuidadoso e compreensivo dos povos "primitivos", ou seja, dos povos que ainda vivem num paganismo herdado, que não são, como dizemos, civilizados. Uma busca apressada encontra somente seus contos mais selvagens; um exame mais detalhado acha seus mitos cosmológicos; só a paciência e o conhecimento interior descobrem sua filosofia e religião: o verdadeiramente venerável, de que os "deuses" não são necessariamente uma corporificação, ou o são apenas em medida variável (freqüentemente decidida pelo indivíduo).

No entanto essas coisas de fato ficaram enredadas. Ou talvez tenham sido separadas muito tempo atrás e desde então tenham voltado devagar - às apalpadelas, através de um labirinto de erros, em meio à confusão - até chegar à refusão. Mesmo as histórias de fadas

como um todo têm três faces: a Mística, voltada ao Sobrenatural; a Mágica, voltada à Natureza; e o Espelho de desdém e compaixão, voltado ao Homem. A face essencial do Belo Reino é a do meio, a Mágica. Mas o grau em que as outras aparecem (se é que aparecem) é variável, e pode ser decidido pelo contador de histórias. A Mágica, a história de fadas, pode ser usada como um *Mirour de l'Omme,* bem como (mas não tão facilmente) ser transformada em veículo do Mistério. Pelo menos foi isso que tentou George MacDonald, criando narrativas de poder e beleza quando teve êxito, como em A *Chave Dourada* (que ele chamou de conto de fadas); e mesmo quando fracassou parcialmente, como em *Lilith* (que ele chamou de romance).

Voltemos por um momento à "Sopa" que mencionei anteriormente. Ao falar da história das narrativas, e especialmente das histórias de fadas, podemos dizer que a Panela de Sopa, o Caldeirão das Histórias, estava sempre fervendo, e que lhe foram continuamente acrescentados novos bocados, saborosos ou não. Por esse motivo, tomando um exemplo fortuito, o fato de uma narrativa semelhante àquela conhecida por A *Menina dos Gansos (Die Gänsemagd* em Grimm) ser contada no século XIII tendo como foco Berta Pés Grandes, mãe de Carlos Magno, na verdade nada prova em ambos os sentidos: nem que a história (no século XIII) estava descendo do Olimpo ou de Asgard por meio de um antigo rei, já lendário e a caminho de se tornar um *Hausmärchen,* nem que estava em ascensão. Encontramos a história bastante difundida, sem qualquer ligação com a mãe de Carlos Magno

ou outro personagem histórico. Certamente não podemos deduzir desse fato por si só que não existe verdade em relação à mãe de Carlos Magno, mas esse é o tipo de dedução que mais freqüentemente se faz desse tipo de evidência. A opinião de que a história não é verdadeira no que se refere a Berta Pés Grandes precisa basear-se em algo diferente: em características da narrativa que a filosofia do crítico não admite serem possíveis na "vida real", de forma que ele efetivamente duvidaria da história mesmo que ela não fosse encontrada em nenhum outro lugar; ou basear-se na existência de boa evidência histórica de que a verdadeira vida de Berta foi bem diferente, de forma que se duvidaria da história mesmo que sua filosofia admitisse que ela seria perfeitamente possível na "vida real". Ninguém, imagino, desacreditaria uma história contando que o arcebispo de Canterbury escorregou numa casca de banana só por saber que já fora relatado um infortúnio cômico semelhante envolvendo muitas pessoas, em especial cavalheiros idosos e respeitáveis. Duvidaria da história se descobrisse que nela um anjo (ou mesmo uma fada) avisara o arcebispo de que escorregaria se usasse polainas numa sexta-feira. Poderia também duvidar dela se afirmassem que ocorreu, digamos, no período entre 1940 e 1945. Chega disto. E um argumento óbvio, e já foi usado antes. Mas arrisco-me a repeti-lo (apesar de ser um pouco alheio ao meu objetivo atual), porque é constantemente negligenciado pelos que se ocupam das origens dos contos.

Mas e a casca de banana? Nossa ocupação com ela realmente

começa apenas quando é rejeitada pelos historiadores. Ela é mais útil quando jogada fora. O historiador provavelmente diria que a história da casca de banana "vinculou-se ao arcebispo", assim como diz, com boa evidência, que "o *Märchen* da Menina dos Gansos vinculou-se a Berta". Essa forma de expressar-se é bastante inofensiva, no que comumente se conhece por "história". Mas será de fato uma boa descrição do que está acontecendo, e aconteceu, na história da criação de narrativas? Acho que não. Creio que seria mais verossímil dizer que o arcebispo se vinculou à casca de banana, ou que Berta foi transformada na Menina dos Gansos. Ainda melhor: diria que a mãe de Carlos Magno e o arcebispo foram postos na Panela, na verdade entraram na Sopa. Foram apenas novos bocados adicionados ao caldo. Uma honra considerável, porque nessa sopa havia muitas coisas mais antigas, mais potentes, mais belas, cômicas ou terríveis do que eles próprios (considerados simplesmente vultos históricos).

Parece bastante evidente que Artur, outrora histórico (mas talvez não muito importante como tal), também foi posto na Panela. Lá foi fervido por muito tempo, juntamente com muitos outros vultos e artifícios mais antigos, da mitologia e do Belo Reino, e até com alguns outros ossos esparsos da história (como a defesa de Alfred contra os dinamarqueses), até emergir como um rei do Belo Reino. A situação é semelhante na grande corte nórdica "arturiana" dos Reis dos Escudos da Dinamarca, os *Scyldingas* da antiga tradição inglesa. O rei Hrothgar e sua família têm muitas marcas manifestas de história

verdadeira, muito mais do que Artur, e no entanto mesmo nos relatos (ingleses) mais antigos eles são associados a muitos vultos e eventos das histórias de fadas: estiveram na Panela. Mas me refiro agora aos remanescentes dos mais antigos contos ingleses registrados do Belo Reino (ou de suas fronteiras), a despeito de serem pouco conhecidos na Inglaterra, não para discutir a transformação do menino-urso no cavaleiro Beowulf, nem para explicar a intrusão do ogro Grendel no salão real de Hrothgar. Dessas tradições desejo destacar algo mais: um exemplo singularmente sugestivo da relação entre o "elemento do conto de fadas" e homens anônimos, deuses e reis, ilustrando (creio) a opinião de que esse elemento nem sobe nem desce, mas está lá, no Caldeirão das Histórias, esperando pelos grandes vultos do Mito e da História e pelo Ele ou Ela ainda sem nome, esperando pelo momento no qual serão lançados no ensopado em lenta fervura, um por um ou todos juntos, sem levar em conta dignidade nem precedência.

O grande inimigo do rei Hrothgar era Froda, rei dos Heathobards. No entanto ouvimos ecos de uma estranha história sobre Freawaru, filha de Hrothgar - não uma história usual das lendas heróicas nórdicas: o filho do inimigo de sua casa, Ingeld, filho de Froda, apaixonou-se por ela e, desastrosamente, com ela se casou. Mas isso é extremamente interessante e significativo. No segundo plano da antiga disputa aparece o vulto daquele deus que os nórdicos chamavam de Frey (o Senhor) ou Yngvi-Frey, e os anglos de Ing: um deus da antiga mitologia (e religião) nórdica da Fertilidade e do Trigo. A

inimizade das casas reais estava ligada ao local sagrado de um culto dessa religião. Ingeld e seu pai têm nomes que pertencem a ela. A própria Freawaru se chama "Proteção do Senhor (de Frey)". No entanto, uma das principais coisas que se contam mais tarde (em islandês antigo) sobre Frey é a história em que ele se apaixona à distância pela filha dos inimigos dos deuses, Gerdr, filha do gigante Gymir, e se casa com ela. Isso prova que Ingeld e Freawaru, ou seu amor, são "meramente míticos"? Creio que não. A História muitas vezes se parece com o "Mito", porque ambos em última análise se compõem da mesma matéria. Se de fato Ingeld e Freawaru jamais viveram, ou pelo menos jamais amaram, então em última análise é de um homem e uma mulher anônimos que provém sua história, ou melhor, foi na história deles que os dois entraram. Foram postos no Caldeirão, onde tantas coisas potentes passam eras em fervura lenta sobre o fogo, entre elas o Amor-à-primeira-vista. O caso do deus é semelhante. Se nenhum jovem jamais tivesse se apaixonado por uma donzela por se encontrar fortuitamente com ela, e jamais tivesse encontrado velhas inimizades que se interpusessem entre ele e seu amor, então o deus Frey jamais teria visto Gerdr, a filha do gigante, do elevado trono de Odin. Mas se falamos de um Caldeirão não podemos nos esquecer totalmente dos Cozinheiros. Há muitas coisas no Caldeirão, mas os Cozinheiros não mergulham a concha exatamente às cegas. Sua seleção é importante. Afinal de contas deuses são deuses, e é uma questão importante que tipo de histórias se conta sobre eles.

Portanto, temos que admitir livremente que é mais provável que se conte uma história de amor de um príncipe histórico, na verdade é mais provável que aconteça de fato numa família histórica cujas tradições são as do Dourado Frey e dos Vanir, não as de Odin, o godo, ou de Necromante, que alimenta os corvos, Senhor dos Mortos. Não é de espantar que a palavra *spell* signifique ao mesmo tempo uma história contada e uma fórmula de poder sobre os homens viventes.

Mas depois de fazermos tudo o que a pesquisa - coleta e comparação das narrativas de muitas terras - é capaz de fazer, de explicarmos muitos dos elementos que comumente estão envolvidos nas histórias de fadas (como madrastas, ursos e touros encantados, bruxas canibais, tabus sobre nomes e coisas assim) como relíquias de antigos costumes outrora praticados na vida diária, ou de crenças antes classificadas como crenças e não como "fantasias", ainda resta um ponto muitas vezes esquecido: o efeito produzido *hoje* por essas coisas antigas nas histórias tais como são.

Por um lado, agora são *antigas,* e a antigüidade tem um apelo próprio. A beleza e o horror do *Pé de Junípero (Von dem Machandelboom),* com seu princípio extraordinário e trágico, o abominável cozido canibalesco, os ossos repulsivos, o alegre e vingativo espírito de pássaro que emerge de uma névoa que se erguia da árvore, permaneceram comigo desde a infância, e no entanto sempre o principal sabor dessa história presa na lembrança não foi a beleza nem o horror, e sim a distância e um grande abismo de tempo, não

mensurável nem mesmo em *twe tusend Johr.*[27] Sem o cozido e os ossos - de que as crianças de hoje são muito freqüentemente poupadas em versões suavizadas dos Grimm[28] — essa visão teria se perdido em larga medida. Não penso que fui prejudicado pelo horror *no ambiente do conto de fadas,* não importa de que obscuras crenças e práticas do passado ele possa ter vindo. Tais narrativas têm agora um efeito mítico ou total (não analisável), um efeito bastante independente das descobertas do Folclore Comparado, e que essa disciplina não consegue estragar nem explicar. Elas abrem uma porta para Outro Tempo e, se a atravessarmos, nem que seja por um momento, estaremos fora de nosso tempo, talvez fora do próprio Tempo.

27. "Dois mil anos" em alemão dialetal. (N. T.)

28. Não deveriam poupá-las disso - a não ser que as poupem da história toda até que sua digestão seja mais resistente.

Se nos detivermos não apenas para notar que tais elementos antigos foram preservados, mas para refletir sobre como foram preservados, devemos concluir, penso, que isso aconteceu, muitas vezes se não sempre, precisamente por causa desse efeito literário. Não podemos ser nós, nem mesmo os irmãos Grimm, que o sentimos primeiro. De forma nenhuma os contos de fadas são matrizes rochosas das quais os fósseis só podem ser arrancados por geólogos especialistas. Os elementos antigos podem ser extraídos, ou esquecidos e descartados, ou substituídos por outros ingredientes com a maior

facilidade. Isso é mostrado por qualquer comparação de uma história com suas variantes próximas. As coisas que lá existem muitas vezes devem ter sido mantidas (ou inseridas) porque os narradores orais, instintiva ou conscientemente, sentiram sua "significância" literária.[29] Mesmo quando se suspeita de que uma proibição em uma história de fadas deriva de algum tabu praticado muito tempo atrás, ela provavelmente foi preservada nas etapas posteriores da história do conto em virtude do grande significado mítico da proibição. Por trás dos próprios tabus de fato pode ter havido uma noção dessa significância. Não deves - do contrário partirás como mendigo para o remorso infindável. Os mais brandos "contos infantis" a conhecem. Até mesmo a Peter Rabbit foi proibido um jardim, e ele perdeu seu casaco azul e adoeceu. A Porta Trancada é uma eterna Tentação.

29. Ver Nota B ao final (p. 82).

# CRIANÇAS

Agora me voltarei para as crianças, e assim chegarei à última e mais importante das três perguntas: quais são, se é que existem, os valores e as funções das histórias de fadas *hoje?* Normalmente se presume que as crianças são o público natural ou especialmente apropriado desse tipo de história. Ao descrever uma história de fadas que imaginam que os adultos possivelmente poderão ler para seu próprio entretenimento, os críticos costumam se permitir jocosidades como: "Este livro se destina a crianças de 6 a 60 anos". Mas nunca vi um anúncio de um novo carrinho que começasse assim: "Este brinquedo divertirá crianças de 17 a 70 anos". Contudo, em minha opinião, isso seria muito mais apropriado. Existe alguma conexão *essencial* entre crianças e histórias de fadas? Existe alguma necessidade de comentário quando um adulto as lê sozinho? Isto é, quando as *lê* como contos, não quando as *estuda* como curiosidades. Os adultos têm licença para colecionar e estudar qualquer coisa, até mesmo velhos programas de teatro ou sacos de papel.

Entre aqueles que ainda têm sabedoria bastante para acreditar que histórias de fadas não são perniciosas, a opinião comum parece ser a de que existe uma conexão natural entre a mente das crianças e as histórias de fadas, da mesma ordem da conexão entre o corpo delas e o leite. Creio que isso é um erro; na melhor das hipóteses um erro de

falso sentimento, e portanto um erro cometido mais freqüentemente por aqueles que, seja qual for seu motivo particular (como não ter filhos), tendem a enxergar as crianças como um tipo especial de criatura, quase uma raça diferente, e não como membros normais, ainda que imaturos, de uma determinada família e da família humana em geral.

Na verdade, a associação entre crianças e histórias de fadas é um acidente de nossa história doméstica. No mundo letrado moderno as histórias de fadas foram relegadas ao "berçário", assim como a mobília velha ou fora de moda é relegada à sala de recreação, principalmente porque os adultos não as querem mais e não se importam se a usarem de forma inadequada.[30] Não é a escolha das crianças que define isso. As crianças como classe - classe que não são, exceto pela falta de experiência que lhes é comum - não gostam mais das histórias de fadas nem as compreendem melhor do que os adultos, e não as apreciam mais do que muitas outras coisas. São jovens e estão em crescimento, e normalmente têm apetites aguçados, de forma que em geral as histórias de fadas são bastante bem digeridas. Mas na verdade só algumas crianças, e alguns adultos, têm um gosto especial por elas. E, quando o têm, ele não é exclusivo, nem mesmo necessariamente dominante.[31] E também um gosto que, segundo creio, não surgiria muito cedo na infância sem estímulo artificial; certamente é um gosto que não diminui, e sim cresce com a idade, se é inato.

30. No caso de histórias e outros assuntos infantis, há também outro fator. As famílias mais ricas empregavam mulheres para cuidar das crianças, e as narrativas eram trazidas por essas pajens, que às vezes tinham contato com conhecimentos rústicos e tradicionais esquecidos por seus "superiores". Faz muito tempo que essa fonte secou, pelo menos na Inglaterra, mas outrora ela teve alguma importância. Mas, outra vez, não há prova da adequação especial das crianças como destinatárias desse "saber popular" em extinção. As pajens podiam muito bem ter sido encarregadas de escolher os quadros e a mobília - e talvez o fizessem até melhor.
31. Ver Nota C ao final (p. 84).

É verdade que em tempos recentes as histórias de fadas normalmente têm sido escritas ou "adaptadas" para crianças. Mas também se pode fazer isso com a música, ou a poesia, ou os romances, ou a história, ou manuais científicos. Ê um processo perigoso, mesmo quando necessário. Na verdade só se salva da desgraça pelo fato de as artes e as ciências não serem em geral relegadas ao berçário. Este e a sala de aula só recebem dos adultos as amostras e os relances que lhes parecem ser adequados na opinião dos adultos (freqüentemente muito equivocada). Qualquer dessas coisas, se fosse deixada inteiramente no berçário, ficaria gravemente prejudicada. Também uma bela mesa, um bom quadro ou um instrumento útil (como um microscópio) seriam desfigurados ou quebrados se os abandonássemos por muito tempo numa sala de aula. As histórias de fadas assim banidas, isoladas de uma arte plena e adulta, ao final estariam arruinadas. Na verdade têm sido arruinadas na medida em que foram banidas desse modo.

Assim, na minha opinião, o valor das histórias de fadas não pode ser encontrado levando em conta especificamente as crianças. Na

verdade, as coleções de histórias de fadas são sótãos e quartos de despejo por natureza e quartos de brincar apenas pelo costume temporário e local. Seu conteúdo é desordenado, freqüentemente fragmentado, uma mixórdia de diferentes datas, objetivos e gostos. Mas no meio dele pode-se vez por outra encontrar algo de valor permanente: uma antiga obra de arte, não muito estragada, que só a estupidez teria tratado como bugiganga.

Os *Fairy Books* de Andrew Lang não são, talvez, quartos de despejo. São mais parecidos com barracas de um bazar. Alguém com um espanador e um bom olho para coisas que conservam algum valor deu uma percorrida nos sótãos e depósitos. Suas coleções são em larga escala um subproduto de seu estudo adulto da mitologia e do folclore, porém transformadas em livros infantis e apresentadas como tais.[32] Algumas das razões dadas por Lang merecem ser consideradas.

32. Por Lang e seus auxiliares. Isso não é verdade em relação à maior parte do conteúdo em sua forma original (ou mais antiga sobrevivente).

A apresentação do primeiro volume da série fala de "crianças para as quais e pelas quais são contadas". "Representam", diz ele, "a juventude do homem fiel aos seus primeiros amores, e têm seu gume de crença que não perdeu o corte, um apetite recente por maravilhas". "'É verdade'"?, continua, "é a grande pergunta feita pelas crianças".

Desconfio que *crença* e *apetite por maravilhas* são aqui considerados

coisas idênticas ou bem próximas. São radicalmente diferentes, se bem que o apetite por maravilhas não seja diferenciado pela mente humana em crescimento, imediata ou primeiramente, de seu apetite geral. Parece bastante evidente que Lang usou *crença* no sentido normal: crença de que algo existe ou pode ocorrer no mundo real (primário). Se for assim, temo que as palavras de Lang, despojadas de sentimento, só podem implicar que o narrador de histórias com feitos prodigiosos para crianças precisa ou pode se aproveitar, ou enfim se aproveita, da *credulidade* delas, da falta de experiência que torna menos fácil para as crianças distinguir o fato da ficção em casos particulares, mesmo que essa distinção seja fundamental à mente humana sadia e às histórias de fadas.

É claro que as crianças são capazes de ter *crença literária* quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de "suspensão voluntária da incredulidade". Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um "subcriador" bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é "verdade": está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido.

Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um faz-de-conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós.

Um verdadeiro fã de críquete está no estado encantado: a Crença Secundária. Eu, quando assisto a uma partida, estou no nível inferior. Consigo atingir (mais ou menos) a suspensão voluntária da incredulidade quando sou mantido ali e sustentado por algum outro motivo que afaste o tédio - por exemplo uma predileção selvagem, heráldica, pelo azul escuro em detrimento do claro. Assim, essa suspensão pode ser um estado mental um tanto desgastado, roto ou sentimental, portanto tendendo ao "adulto". Imagino que é freqüentemente esse o estado dos adultos na presença de uma história de fadas. São mantidos ali e sustentados pelo sentimento (lembranças da infância ou idéias de como deveria ser a infância). Pensam que deveriam apreciar o conto. Mas, se realmente o apreciassem por ele mesmo, não teriam que suspender a incredulidade: creriam, nesse sentido.

Se Lang tivesse desejado dizer algo assim, poderia haver alguma verdade em suas palavras. Pode-se argumentar que é mais fácil lançar o feitiço sobre as crianças. Talvez seja, mas não tenho certeza. Muitas

vezes, creio, essa aparência é uma ilusão adulta produzida pela humildade das crianças, por sua falta de experiência crítica e vocabulário e por sua voracidade (própria do crescimento rápido). Gostam ou tentam gostar do que lhes dão mas, se não conseguem, são incapazes de expressar bem sua aversão ou justificá-la (e portanto podem escondê-la); e gostam indiscriminadamente de uma grande variedade de coisas, sem se preocuparem em analisar o grau de sua crença. De qualquer forma duvido que essa poção - o encantamento da história de fadas bem-sucedida - realmente seja do tipo que se "embota" com o uso, menos potente depois de repetidos goles.

"'É verdade?' é a grande pergunta feita pelas crianças", disse Lang. Sei que fazem, sim, essa pergunta, e não é algo que possa ser respondido de modo impulsivo ou negligente.[33] Mas essa questão dificilmente é prova de "crença que não perdeu o corte", nem mesmo do desejo por ela. Mais freqüentemente ela provém do desejo que a criança tem de saber que espécie de literatura está diante dela. Muitas vezes o conhecimento do mundo pelas crianças é tão pequeno que elas não conseguem discernir, de imediato e sem ajuda, entre o fantástico, o estranho (isto é, fatos raros ou remotos), o despropositado e o simplesmente "adulto" (coisas comuns do mundo de seus pais, ainda quase totalmente inexplorado). Mas reconhecem as diferentes classes, e às vezes podem gostar de todas elas. E claro que os limites entre elas com freqüência flutuam ou se confundem, mas isso não vale só para crianças. Todos conhecemos essas diferenças, mas nem sempre temos

certeza de como classificar algo que ouvimos. Uma criança pode muito bem acreditar num relato de que existem ogros no condado vizinho; muitos adultos acham fácil crer nisso quando se trata de outro país; e, quanto a outro planeta, muito poucos adultos parecem capazes de enxergá-lo povoado, se é que o termo é esse, por algo diferente de monstros perversos.

33. Muito mais freqüentemente elas têm me perguntado: "Ele era bom? Ele era malvado?" Isto é, estavam mais preocupadas em distinguir o lado Certo e o lado Errado, porque essa é uma questão que tem a mesma importância na História e no Belo Reino.

Eu fui uma das crianças às quais Andrew Lang se dirigia - nasci mais ou menos na mesma época que o *Green Fairy Book*[34] -, as crianças para as quais, ele parecia pensar, as histórias de fadas eram o equivalente do romance adulto, e das quais disse: "Seu gosto permanece igual ao de seus antepassados nus de milhares de anos atrás, e elas parecem apreciar histórias de fadas mais do que história, poesia, geografia ou aritmética".[35] Mas será que realmente sabemos muita coisa desses "antepassados nus", exceto que certamente não estavam nus? Nossas histórias de fadas, por mais antigos que sejam alguns de seus elementos, certamente não são as mesmas que eles tinham. Porém, se presumirmos que temos histórias de fadas porque eles as tinham, então provavelmente temos história, geografia, poesia e aritmética porque eles tamciavam essas coisas, na medida em que podiam obtê-las, e na medida em que já tinham separado os muitos ramos de seu interesse

geral por tudo.

34. "Livro de Fadas Verde" (N. T.)
35. Prefácio do *Violet Fairy Book* ("Livro de Fadas Violeta").

E no que tange às crianças de hoje a descrição de Lang não se ajusta às minhas próprias lembranças, nem à minha experiência com elas. Lang podia estar enganado em relação às crianças que conhecia, mas, se não estava, pelo menos elas são consideravelmente diferentes, mesmo dentro dos estreitos limites da Grã-Bretanha, e tais generalizações, que as tratam como uma classe (desconsiderando seus talentos individuais, as influências da região em que vivem e sua criação), são ilusórias. Eu não tinha nenhum "desejo de acreditar" especial. Eu queria saber. A crença dependia do modo como as narrativas me eram apresentadas pelos mais velhos, ou pelos autores, ou do tom e da qualidade inerentes ao conto. Mas em nenhum momento de que me lembro a apreciação da história foi dependente da crença de que tais coisas poderiam acontecer, ou tinham acontecido, na "vida real". Claramente as histórias de fadas não se ocupavam em primeiro plano da possibilidade, mas sim da desejabilidade. Se despertavam *desejo,* satisfazendo-o enquanto muitas vezes o atiçavam insuportavelmente, tinham sucesso. Não é necessário ser mais explícito aqui, porque espero dizer algo mais tarde sobre esse desejo, um complexo de muitos ingredientes, alguns universais, outros particulares aos homens modernos (inclusive às crianças modernas), ou mesmo a

certas espécies de homens. Eu não desejava ter sonhos nem aventuras como *Alice,* e o relato deles simplesmente me divertia. Desejava bem pouco procurar tesouros enterrados ou combater piratas, e a *Ilha do Tesouro* não me entusiasmava. Os peles-vermelhas eram melhores: havia nessas histórias arcos e flechas (tive e tenho um desejo totalmente insatisfeito de atirar bem com um arco), línguas estranhas, vislumbres de um modo de vida arcaico e, acima de tudo, florestas. Mas a terra de Merlin e Artur era melhor do que isso e, melhor do que tudo, o norte sem nome de Sigurd dos Völsungs e o príncipe de todos os dragões. Essas terras eram proeminentemente desejáveis. Nunca imaginei que o dragão pertencesse à mesma ordem do cavalo. E isso não somente porque eu via cavalos todos os dias, mas também porque nunca vira nem mesmo a pegada de um lagarto.[36] O dragão tinha a marca registrada *Do Belo Reino* inscrita com clareza. Não importa em que mundo ele existia, era Outro Mundo. A fantasia, a criação ou o vislumbrar de Outros Mundos era o coração do desejo do Belo Reino. Eu desejava dragões com um desejo profundo. E claro que, com meu corpo franzino, não queria tê-los nos arredores, intrometendo-se em meu mundo relativamente seguro, onde por exemplo era possível ler histórias desfrutando de paz mental, livre de medo.[37] Mas o mundo que continha até mesmo a imaginação de Fàfnir era mais rico e mais belo, não importava o custo do perigo. O habitante da planície tranqüila e fértil pode ouvir falar das colinas castigadas pelas intempéries e do mar sem vida e ansiar por eles em seu coração. Porque o coração é firme,

embora o corpo seja fraco.

36. Ver Nota D ao final (p. 84).

37. Naturalmente, muitas vezes é isto que as crianças querem dizer quando perguntam "É verdade?" Querem dizer: "Gosto disso, mas ainda existe? Estou a salvo em minha cama?" A resposta: "Certamente não existem dragões no mundo hoje em dia" é tudo o que querem.

Mesmo assim, por mais que eu agora perceba a importância do elemento história de fadas nas leituras infantis, falando por mim quando criança, só posso dizer que gostar dessas narrativas não foi uma característica dominante dos primeiros gostos. O verdadeiro gosto por elas despertou após os dias do "berçário" e após os anos, poucos, mas que pareciam longos, entre aprender a ler e ir à escola. Naquele tempo (quase escrevi "feliz" ou "dourado", mas foi na verdade triste e turbulento) eu gostava igualmente, ou mais, de muitas outras coisas, como história, astronomia, botânica, gramática e etimologia. Eu não me parecia nem um pouco em essência com as "crianças" generalizadas de Lang; por acaso as lembrava em alguns poucos pontos: por exemplo, eu era insensível à poesia, e a pulava quando ela aparecia nas histórias. Descobri a poesia muito mais tarde, no latim e no grego, especialmente por ser obrigado a tentar verter versos ingleses para versos clássicos. Um gosto real por história de fadas foi despertado pela filologia no limiar da idade adulta, e estimulado pelo resto da vida pela guerra.

Talvez eu tenha dito mais do que o suficiente sobre este tema.

Pelo menos ficará claro que na minha opinião as histórias de fadas não deveriam ser *especialmente* associadas às crianças. Associam-se a elas de três modos: naturalmente, porque as crianças são humanas e as histórias de fadas são um gosto humano natural (porém não necessariamente universal); acidentalmente, porque as histórias de fadas representam grande parte do material literário que a Europa recente enfiou nos sótãos; antinaturalmente, por causa de um sentimento errôneo sobre as crianças, um sentimento que parece aumentar com a diminuição das crianças.

É verdade que a era do sentimento infantil produziu alguns livros agradáveis (porém especialmente encantadores para adultos) de histórias de fadas ou semelhantes, mas também foi responsável por uma espantosa vegetação rasteira de narrativas escritas ou adaptadas para o que se concebia ou concebe ser a medida da mente e das necessidades infantis. As antigas narrativas são abrandadas ou expurgadas em vez de ser preservadas. Muitas vezes as imitações são simplesmente tolas, algo como Pigwiggen sem nem ao menos a intriga; ou condescendentes; ou (mais mortal do que tudo) dissimuladamente desdenhosas, visando aos outros adultos presentes. Não acusarei Andrew Lang de desdém dissimulado, mas com certeza ele sorriu consigo mesmo, e também muitas vezes espiava o rosto de outras pessoas espertas por sobre as cabeças de sua platéia infantil, em sério detrimento às *Crônicas de Pantouflia.*

Dasent respondeu com vigor e justiça aos críticos pudicos de

suas traduções de contos populares nórdicos. No entanto, cometeu a espantosa loucura de *proibir* as crianças de ler especialmente as duas últimas histórias de sua coleção. Parece quase inacreditável que um homem pudesse estudar histórias de fadas e não saber fazer melhor do que isso. Mas nem a crítica, nem a réplica, nem a proibição teriam sido necessárias se as crianças não tivessem sido consideradas, desnecessariamente, as leitoras inevitáveis do livro.

Não nego que haja certa verdade nas palavras de Andrew Lang (por muito que possam soar sentimentais): "Quem quiser entrar no Belo Reino precisa ter o coração de uma criancinha". Essa característica é necessária para qualquer aventura mais elaborada, em reinos menores e muito maiores do que o Belo Reino. Mas humildade e inocência - é isso que "o coração de uma criança" deve significar em tal contexto - não implicam necessariamente uma admiração isenta de crítica, tampouco uma delicadeza isenta de crítica. Certa vez Chesterton observou que as crianças em cuja companhia assistiu ao *Pássaro Azul* de Maeterlinck ficaram insatisfeitas "porque não terminou com um Juízo Final, e não foi revelado ao herói e à heroína que o Cão fora fiel e o Gato, infiel". "Porque as crianças", diz ele, "são inocentes e amam a justiça, enquanto a maioria de nós é malvada e naturalmente prefere a misericórdia".

Andrew Lang foi confuso neste ponto. Esforçou-se para defender o assassinato do Anão Amarelo pelo Príncipe Ricardo em uma de suas próprias histórias de fadas. "Odeio crueldade", disse ele,

"[...] mas isso foi numa luta justa, espada na mão, e o anão, paz às suas cinzas!, tinha cumprido sua missão". Porém não é evidente que uma "luta justa" seja menos cruel do que um "julgamento justo", ou que trespassar um anão com uma espada seja mais justo do que a execução de reis malignos e madrastas más - que Lang repudia: ele manda os criminosos (segundo se vangloria) à aposentadoria com amplas pensões. Isso é misericórdia não temperada pela justiça. E verdade que esse apelo não foi dirigido às crianças, e sim aos pais e tutores, a quem Lang estava recomendando seu *Príncipe Prigio* e *Príncipe Ricardo* como adequados aos seus protegidos.[38] Foram os pais e tutores que classificaram histórias de fadas como *Juvenilia.* E essa é uma pequena amostra da conseqüente falsificação de valores.

38. Prefácio do *Lilac Fairy Book.*

Se usarmos *criança* no bom sentido (a palavra também tem, legitimamente, um mau sentido), não devemos permitir que isso nos empurre para o sentimentalismo de só usar *adulto* no mau sentido (a palavra também tem, legitimamente, um bom sentido). O processo de se tornar mais velho não necessariamente está aliado ao de se tornar mais malvado, apesar de os dois muitas vezes ocorrerem juntos. Espera-se que as crianças cresçam e não se transformem em Peter Pans. Não para perderem a inocência e a admiração, mas para prosseguirem na viagem estipulada: aquela na qual viajar esperançoso certamente não

é melhor do que chegar, apesar de precisarmos viajar esperançosos se quisermos chegar. Mas uma das lições das histórias de fadas (se pudermos atribuir lições a coisas que não lecionam) é que, à juventude imatura, indolente e egoísta, o perigo, o pesar e a sombra da morte podem conferir dignidade e às vezes até sabedoria.

Não dividamos a raça humana em Eloi e Morlocks: crianças bonitas - "elfos", como o século XVIII costumava chamá-las idioticamente - com seus contos de fadas (cuidadosamente podados) e Morlocks escuros cuidando de suas máquinas. Se a história de fadas é digna de ser lida, então é digna de ser escrita e lida por adultos. É claro que elas acrescentarão mais e extrairão mais do que as crianças são capazes de lidar. Então, como um ramo de arte genuína, as crianças poderão desejar ler histórias de fadas adequadas para elas e que estejam ao seu alcance, bem como poderão desejar receber introduções apropriadas à poesia, à história e às ciências. Contudo, pode ser melhor para elas que leiam algumas coisas, em especial histórias de fadas, que estão além do seu alcance e não aquém. Seus livros, como suas roupas, devem dar espaço para crescer, e no mínimo devem estimular o crescimento.

Ora, muito bem. Se os adultos devem ler histórias de fadas como um ramo natural da literatura - nem brincando de ser crianças, nem fingindo que estão escolhendo para crianças, nem sendo meninos que não querem crescer -, quais são os valores e as funções desse tipo de narrativa? Esta é, segundo penso, a última e mais importante

pergunta. Já aludi a algumas das minhas respostas. Primeiro de tudo: se forem escritas com arte, o valor primordial das histórias de fadas será simplesmente aquele valor que, por ser literatura, compartilham com outras formas literárias. Mas as histórias de fadas também oferecem, em grau ou modo peculiar, estas coisas: Fantasia, Recuperação, Escape, Consolo - todas elas coisas de que as crianças em regra precisam menos do que os mais velhos. Hoje a maioria delas é muito comumente considerada nociva para todos. Vou abordá-las brevemente, começando pela *Fantasia.*

## FANTASIA

A mente humana é capaz de formar imagens mentais de coisas que não estão presentes de fato. A faculdade de conceber as imagens é (ou era) naturalmente chamada de Imaginação. Mas em tempos recentes, em linguagem técnica, não normal, a Imaginação muitas vezes tem sido considerada algo mais elevado do que a mera criação de imagens, atribuída às operações relacionadas a *Fancy*[39] (uma forma reduzida e depreciatória da palavra mais antiga *Fantasy).* Assim tenta-se restringir, eu deveria dizer perverter, a Imaginação ao "poder de dar a criações ideais a consistência interna da realidade".

39. Esta palavra inglesa tem, entre outros, os significados de "idéia visionária" e "obsessão". (N. T.)

Por mais ridículo que possa ser alguém tão pouco instruído ter uma opinião sobre esse assunto crítico, arrisco-me a considerar a distinção verbal filologicamente inapropriada e a análise, imprecisa. O poder mental de criação de imagens é uma coisa, ou aspecto, e deveria apropriadamente ser chamada de Imaginação. A percepção da imagem, a compreensão de suas implicações e o controle, que são necessários para uma expressão bem-sucedida, podem variar em vivacidade e intensidade - mas essa é uma diferença de grau de Imaginação, não de espécie. A realização da expressão, que confere (ou parece conferir) "a consistência interna da realidade",[40] é na verdade outra coisa, ou aspecto, que necessita de outro nome: Arte, o vínculo operativo entre a Imaginação e o resultado final, a Subcriação. Para meu presente objetivo preciso de uma palavra que possa englobar tanto a Arte Subcriativa em si como uma qualidade de estranheza e admiração na Expressão, derivada da Imagem: uma qualidade essencial à história de fadas. Proponho, assim, arrogar-me os poderes de Humpty Dumpty[41] e usar Fantasia para este fim: ou seja, num sentido que combine a seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de "irrealidade" (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade de dominação dos "fatos" observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente das conexões

etimológicas e semânticas de *fantasia* e *fantástico,* mas contente com elas: imagens de coisas que não somente "não estão presentes de fato", mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não possam ser encontradas ali. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens refletirem coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um vício. Creio que a fantasia (nesse sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a forma mais próxima da pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente.

40. Ou seja, que impõe ou induz a Crença Secundária.

41. Personagem de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* que diz: "Quando *eu* uso uma palavra, ela significa exatamente o que eu quero que signifique - nem mais nem menos". (N. T.)

É claro que a Fantasia começa com uma vantagem: a estranheza cativante. Mas essa vantagem tem sido voltada contra ela, e contribuiu para seu descrédito. Muitas pessoas não gostam de ser "cativadas". Não gostam de nenhuma interferência no Mundo Primário, ou nos pequenos vislumbres dele que lhes são familiares. Portanto, elas confundem, de forma obtusa e até mal-intencionada, a Fantasia com o Sonho, no qual não existe Arte,[42] e com distúrbios mentais, nos quais não existe nem mesmo controle, como a ilusão e a alucinação.

42. Isso não vale para todos os sonhos. Em alguns a Fantasia parece participar. Mas isso é exceção. A fantasia é uma atividade racional, não irracional.

Mas o erro ou a má intenção, engendrados pela inquietação e conseqüente aversão, não são a única causa dessa confusão. A Fantasia também tem uma desvantagem essencial: é difícil de alcançar. Ela pode ser, na minha opinião, não menos, e sim mais subcriativa, mas de qualquer modo descobre-se na prática que "a consistência interna da realidade" torna-se mais difícil de produzir quanto mais as imagens e os rearranjos do material primário forem diferentes dos arranjos reais do Mundo Primário. E mais fácil produzir esse tipo de "realidade" com material mais "sóbrio". Portanto, com demasiada freqüência a Fantasia permanece rudimentar. Ela é e tem sido usada frivolamente, ou apenas de maneira quase séria, ou só como decoração: ela permanece apenas "fantasiosa". Qualquer pessoa que tenha herdado o fantástico dispositivo da linguagem humana pode dizer o *sol verde*. Muitos podem então imaginá-lo ou concebê-lo. Mas isso não é suficiente - apesar de já poder ser algo mais potente do que muitos "breves esboços" ou "reproduções da vida" que recebem louvores literários.

Fazer um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja verossímil, impondo a Crença Secundária, provavelmente exigirá trabalho e reflexão, e certamente demandará uma habilidade especial, uma espécie de destreza élfica. Poucos se arriscam a uma tarefa tão difícil. Mas, quando elas são tentadas e executadas em algum grau,

então temos uma rara realização da Arte: na verdade, a arte narrativa, a criação de histórias em seu modo primário e mais potente.

Na arte humana a Fantasia é algo que deve ser deixado a cargo das palavras, da verdadeira literatura. Na pintura, por exemplo, a apresentação visível da imagem fantástica é tecnicamente fácil demais - a mão tende a exceder a mente, até mesmo derrubá-la.[43] Freqüentemente o resultado é banal ou mórbido. É um infortúnio que o Teatro, uma arte fundamentalmente diversa da Literatura, seja tão comumente contemplado juntamente com ela, ou como um ramo dela. Dentre esses infortúnios podemos citar a depreciação da Fantasia, que, pelo menos em parte, é devida ao desejo natural dos críticos de exaltar as formas de literatura ou "imaginação" que eles próprios preferem, de modo inato ou por treinamento. E a crítica num país que produziu um Drama tão relevante e possui as obras de William Shakespeare tende a ser demasiado dramática. Mas o Teatro é naturalmente hostil à Fantasia. Ela, mesmo do tipo mais simples, raramente tem êxito no Drama quando este é mostrado como deve ser, representado de forma visível e audível. As formas fantásticas não podem ser falsificadas. Homens vestidos de animais falantes podem redundar em bufonaria ou mimetismo, mas não alcançam a Fantasia. Isso, penso, é bem ilustrado pelo fracasso de sua forma bastarda, a pantomima. Quanto mais próxima da "história de fadas dramatizada", pior ela é. Só é tolerável quando o enredo e sua fantasia se reduzem a uma mera estrutura vestigial para a farsa, e não se exige nem espera de ninguém a "crença"

em qualquer parte da representação. Isso, é claro, deve-se em parte ao fato de que os produtores de teatro precisam, ou tentam, trabalhar com mecanismos para representar a Fantasia ou a Magia. Certa vez assisti a uma chamada "pantomima infantil", a história do *Gato de Botas,* que tinha até a metamorfose do ogro em um camundongo. Caso tivesse havido um êxito mecânico, teria aterrorizado os espectadores ou então teria sido apenas um truque de prestidigitação de alta classe. Da forma como foi feito, apesar de alguma habilidade na iluminação, a incredulidade não foi tanto suspensa quanto enforcada, estripada e esquartejada.

43. Ver Nota E ao final (p. 85).

Em *Macbeth,* ao ler a peça, acho as feiticeiras toleráveis: elas têm função narrativa e uma alusão de sinistro significado; no entanto são vulgarizadas, pobres representantes de sua espécie. Na peça são quase intoleráveis. Seriam totalmente intoleráveis se eu não fosse fortalecido por alguma lembrança de como são no texto. Dizem-me que eu me sentiria diferente se pensasse como as pessoas daquela época, com suas caçadas e julgamentos de feiticeiras. Mas isso equivale a dizer: se eu considerasse as feiticeiras possíveis, de fato prováveis, no Mundo Primário; em outras palavras, se elas deixassem de ser "Fantasia". Esse argumento me dá razão. Ser dissolvida, ou degradada, é a sina provável da Fantasia quando um dramaturgo tenta usá-la, mesmo um

dramaturgo como Shakespeare. *Macbeth* é de fato uma obra de arte de um teatrólogo que deveria, pelo menos naquela ocasião, ter escrito uma narrativa, caso tivesse habilidade ou paciência para essa arte.

Creio que uma razão mais importante do que a inadequação dos efeitos de palco é esta: o Teatro, por sua própria natureza, já empreende uma espécie de magia falsa, digamos pelo menos substituta - *a apresentação visível e audível de pessoas imaginárias numa história.* Isso, por si só, é uma tentativa de falsificar a varinha do mágico. Introduzir fantasia ou magia adicional nesse mundo secundário quase mágico, mesmo com sucesso mecânico, é exigir algo como um mundo interno ou terciário. É um exagero. Pode até não ser impossível conseguir algo assim. Nunca o vi conseguido com êxito. Mas no mínimo não pode ser considerado a forma apropriada de Teatro, em que pessoas que caminham e falam são os instrumentos naturais da Arte e da ilusão.[44]

44. Ver Nota F ao final (p. 86).

Por este exato motivo - que no Teatro os personagens, e mesmo as cenas, não são imaginados, e sim contemplados de fato -, o Drama, apesar de usar material semelhante (palavras, versos, enredo), é uma arte fundamentalmente diferente da arte narrativa. Assim, se preferirmos o Teatro à Literatura (como fazem muitos críticos literários), ou formarmos nossas teorias críticas principalmente a partir dos críticos dramáticos, ou mesmo do Drama, estaremos sujeitos a

compreender mal a pura criação de histórias e a restringi-la às limitações das peças de teatro. Por exemplo, provavelmente preferiremos os personagens, mesmo os mais ordinários e obtusos, aos objetos. Numa peça pode-se incluir muito pouca coisa a respeito de árvores como árvores.

Já o "Drama do Belo Reino" - aquelas peças que, conforme abundantes registros, os elfos muitas vezes apresentavam aos homens - é capaz de produzir Fantasia com um realismo e um caráter imediato que ultrapassam os limites de qualquer mecanismo humano. Como conseqüência, seu efeito usual (sobre um homem) é ir além da Crença Secundária. Se presenciarmos um drama do Belo Reino, nós estaremos, ou pensaremos estar, pessoalmente dentro de seu Mundo Secundário. A experiência pode ser muito semelhante ao Sonho, e às vezes (pelos homens) tem sido (ao que parece) confundida com ele. Mas no drama do Belo Reino estamos em um sonho que outra mente está tecendo, e o conhecimento desse fato alarmante pode escapar à nossa compreensão. Ao experimentar *diretamente* um Mundo Secundário, a poção é forte demais, e nós a atribuímos à Crença Primária, não importa quão maravilhosos sejam os acontecimentos. Somos iludidos - se é essa a intenção dos elfos (sempre ou a qualquer tempo), é outra questão. Seja como for, eles mesmos não se iludem. Para eles essa é uma forma de Arte, distinta da Mágica ou da Magia propriamente dita. Eles não vivem nela, apesar de talvez serem capazes de gastar mais tempo com ela do que os artistas humanos. O Mundo Primário, a

Realidade, é o mesmo para elfos e homens, ainda que valorizado e percebido de modo diverso. Precisamos de uma palavra para essa destreza élfica, mas todas as palavras que lhe têm sido aplicadas foram obscurecidas e confundidas com outras coisas. Magia é uma que se apresenta prontamente, e já a utilizei anteriormente (p. 16), mas não devia tê-lo feito. Ela deveria ser reservada para as operações do Mágico. A Arte é o processo humano que produz Crença Secundária como subproduto (esse não é seu objeto único nem final). Os elfos também conseguem usar Arte da mesma espécie, se bem que mais habilmente e sem esforço - é o que parecem mostrar os relatos. Mas chamarei de Encantamento a destreza mais potente, especialmente élfica, por falta de palavra menos discutível. O Encantamento produz um Mundo Secundário no qual podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para satisfação de seus sentidos enquanto estão dentro; mas em estado puro ele é artístico por desejo e propósito. A Magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo Primário. Não importa quem se diga que a pratique, fada ou mortal, ela permanece distinta - não é arte, e sim técnica, seu desejo neste mundo é *poder,* dominação dos objetos e das vontades.

A Fantasia aspira à destreza élfica, o Encantamento, e quando bem-sucedida aproxima-se mais dele do que todas as formas da arte humana. No coração de muitas histórias de elfos feitas pelos homens reside, aberto ou oculto, puro ou misturado, o desejo por uma arte subcriativa viva e realizada, que (por muito que se lhe assemelhe no

exterior) é internamente bem diferente da avidez por poder centrado em si mesmo que é o sinal do simples Mágico. E desse desejo que os elfos, em sua melhor parte (mas ainda assim perigosa), são feitos principalmente. E é deles que podemos aprender o desejo e a aspiração central da Fantasia humana - mesmo que os elfos sejam, e ainda mais na medida em que sejam, somente um produto da própria Fantasia. O desejo criativo só é enganado por imitações, sejam os artifícios, inocentes, mas desajeitados, do dramaturgo humano, sejam as fraudes malévolas dos mágicos. Nesse mundo, para os homens, ele é impossível de ser satisfeito, e portanto imperecível. Incorrupto, ele não busca ilusão nem feitiço ou dominação, mas enriquecimento compartilhado, parceiros no fazer e no deleite, não escravos.

A muitos a Fantasia, essa arte subcriativa que prega estranhas peças ao mundo e a tudo o que há nele, combinando substantivos e redistribuindo adjetivos, parece suspeita, se não ilegítima. A alguns ela parece no mínimo uma tolice infantil, algo que só serve para povos ou pessoas em sua juventude. Sobre sua legitimidade nada mais farei do que citar um breve trecho de uma carta que certa vez escrevi a um homem que descreveu o mito e a história de fadas como "mentiras". Para ser justo com ele, no entanto, devo dizer que foi bondoso e gentil o bastante para chamar a criação de histórias de fadas de "Sussurrar uma mentira através da Prata".

"Dear Sir," I said - "Although now long estranged, Man is not wholly lost nor wholly changed. Dis-graced he may be, yet is not

de-throned, and keeps the rags of lordship once he owned: Man, Sub-creator, the refracted Light through whom is splintered from a single White to many hues, and endlessly combined in living shapes that move from mind to mind. Though ail the crannies of the world we filled with Eives and Goblins, though we dared to build Gods and their houses out of dark and light, and sowed the seed of dragons - 'twas our right (used or misused). That right has not decayed: we make still by the law in which were made."[45]

45. "Meu caro", eu disse, "Embora alheado, / o Homem não é perdido nem mudado. / Sem graça, sim, porém não sem seu trono, / tem restos do poder de que foi dono: / Subcriador, o que a Luz desata / e de um só Branco cores mil refrata / que se combinam, variações viventes / e formas que se movem entre as mentes. / Se deste mundo as frestas ocupamos / com Elfos e Duendes, se criamos / 1 Deuses, seus lares, treva e luz do dia, / dragões plantamos - nossa é a regalia / (boa ou má). Não morre esse direito: / eu faço pela lei na qual sou feito". (N. T.)

A Fantasia é uma atividade humana natural. Certamente ela não destrói, muito menos insulta, a Razão; e não abranda o apetite pela verdade científica nem obscurece a percepção dela. Ao contrário. Quanto mais aguçada e clara for a razão, melhor fantasia produzirá. Se os homens estivessem num estado em que não quisessem conhecer ou não pudessem perceber a verdade (fatos ou evidências), então a Fantasia definharia até que eles se curassem. Se chegarem a atingir esse estado (o que não parece ser impossível), a Fantasia perecerá e se transformará em Ilusão Mórbida.

A Fantasia criativa está fundamentada no firme reconhecimento

de que as coisas são assim no mundo como este aparece sob o Sol, no reconhecimento do fato, mas não na escravidão perante ele. Assim foi fundamentado na lógica o contra-senso que se exibe nos contos e poemas de Lewis Carroll. Se as pessoas realmente não conseguissem distinguir entre sapos e homens, não teriam surgido histórias de fadas sobre reis sapos.

É claro que a Fantasia pode ser levada ao excesso. Pode ser malfeita. Pode ser empregada para maus usos. Pode até mesmo iludir as mentes das quais surgiu. Mas de que coisa humana neste mundo decaído isso não é verdade? Os homens não somente conceberam elfos, mas imaginaram deuses, e os adoraram, adoraram até mesmo aqueles mais deformados pelo mal de seu próprio autor. Mas fizeram falsos deuses a partir de outros materiais: suas opiniões, seus estandartes, seus dinheiros - até suas ciências e suas teorias sociais e econômicas demandaram sacrifício humano. *Abusus non tollit* usum.[46] A Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e em nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não somente feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador.

46. "O abuso não prejudica o uso." (N. E.)

# RECUPERAÇÃO, ESCAPE, CONSOLO

Quanto à velhice, seja pessoal ou pertencente aos tempos em que vivemos, pode ser verdade, como se supõe freqüentemente, que ela impõe incapacidades (ver p. 42). Mas essa é principalmente uma idéia produzida pelo simples *estudo* das histórias de fadas. O estudo analítico de histórias de fadas é uma preparação tão ruim para apreciá-las ou escrevê-las como seria o estudo histórico do drama de todos os países e tempos para apreciar ou escrever peças de teatro. O estudo pode na verdade tornar-se deprimente. É fácil o estudioso sentir que, com toda sua labuta, está coletando apenas umas poucas folhas, muitas agora rotas ou deterioradas, da incontável folhagem da Arvore dos Contos, com as quais é atapetada a Floresta dos Dias. Parece que vão aumentar essa camada. Quem consegue projetar uma nova folha? Os padrões do botão até o desabrochar, e as cores da primavera até o outono, todos foram descobertos pelos homens muito tempo atrás. Mas isso não é verdade. A semente da árvore pode ser replantada em quase qualquer solo, mesmo em um tão saturado de fumaça (assim disse Lang) como o da Inglaterra. E claro que de fato a primavera não é menos bela porque vimos ou ouvimos falar de outros eventos semelhantes: eventos semelhantes, nunca o mesmo evento do começo ao fim do mundo. Cada folha, de carvalho, freixo e espinheiro é uma corporificação singular do padrão, e para alguns olhos este

mesmo ano pode ser *a* corporificação, a primeira já vista e reconhecida, apesar de os carvalhos terem produzido folhas durante incontáveis gerações de homens.

Não desanimamos, ou não precisamos desanimar, com relação ao desenho porque todas as linhas precisam ser curvas ou retas, nem à pintura porque só existem três cores "primárias". Na verdade podemos agora ser mais velhos, na medida em que somos herdeiros, na apreciação ou na prática, de muitas gerações de ancestrais nas artes. Nessa herança de fartura pode haver o perigo do tédio ou da ansiedade para ser original, e isso pode levar à aversão por um desenho fino, um padrão delicado ou cores "bonitas", ou então à mera manipulação e elaboração excessiva de material antigo, engenhosa e insensível. Mas a verdadeira estrada para escapar de tal enfado não pode ser encontrada no que é intencionalmente inepto, canhestro e disforme, nem em fazer todas as coisas obscuras ou incessantemente violentas, nem na mistura de cores passando da sutileza à monotonia, ou na fantástica complicação de formas até o ponto da tolice a caminho do delírio. Antes de atingirmos tais estados precisamos de recuperação. Precisamos olhar o verde outra vez e nos surpreender de novo (mas sem sermos cegados) com o azul, o amarelo e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos - e os lobos. As histórias de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por elas pode nos tornar, ou manter, infantis.

A recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma re-tomada - a retomada de uma visão clara. Não digo "ver as coisas como elas são", porque assim me envolveria com os filósofos, porém posso arriscar-me a dizer "ver as coisas como nós devemos (ou deveríamos) vê-las" - como coisas à parte de nós mesmos. Em qualquer caso, precisamos limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres do insípido borrão da trivialidade ou familiaridade - da possessividade. De todos os rostos, os de nossos *familiares* são ao mesmo tempo os mais difíceis para fazer truques fantásticos e os mais difíceis de ver com mais atenção, percebendo sua semelhança e dessemelhança: são rostos, e no entanto rostos singulares. Essa trivialidade é, de fato, apenas a penalidade da "apropriação": as coisas triviais ou (no mau sentido) familiares são aquilo de que nos apropriamos, legal ou mentalmente. Dizemos que as conhecemos. Tornaram-se algo como as coisas que uma vez nos atraíram pelo brilho, ou pela cor, ou pela forma, e pusemos as mãos nelas e as trancamos em nosso tesouro, adquirimo-las, e ao adquiri-las paramos de olhá-las.

É claro que as histórias de fadas não são o único meio de recuperação ou profilaxia contra a perda. A humildade basta. E existe (especialmente para os humildes) *Mooreeffoc,* ou Fantasia chestertoniana. *Mooreeffoc* é uma palavra fantástica, mas poderia ser vista escrita em todas as cidades deste país. É a palavra *Coffee-room*[47] vista do lado de dentro em uma porta de vidro, como foi vista por Dickens num escuro dia londrino, e usada por Chester-ton para denotar a estranheza de

coisas que se tornaram triviais quando de repente são vistas por um novo ângulo. A maioria das pessoas concordaria que essa espécie de "fantasia" é bastante saudável, e que jamais lhe faltará material. Mas ela tem apenas, segundo penso, um poder limitado, porque recuperar o frescor da visão é sua única virtude. A palavra *Mooreeffoc* pode fazer-nos perceber de repente que a Inglaterra é um país totalmente estranho, perdido num passado remoto vislumbrado pela história, ou num futuro estranho e turvo que só pode ser alcançado numa máquina do tempo; ver a espantosa excentricidade e o interesse de seus habitantes, seus costumes e hábitos alimentares; porém nada pode fazer além disso: agir como um telescópio temporal focalizado em um ponto. A fantasia criativa, por estar principalmente tentando fazer outra coisa (fazer algo novo), pode abrir nosso tesouro e deixar voar como pássaros engaiolados todas as coisas trancadas. Todas as jóias se transformam em flores ou chamas, e seremos alertados de que tudo o que tínhamos (ou conhecíamos) era perigoso e poderoso, não realmente acorrentado com eficácia, livre e selvagem, tão pouco nosso quanto éramos nós.

47. Restaurante de hotel, onde se servem café, outras bebidas e refeições. (N. T.)

Os elementos "fantásticos" em verso e prosa de outras espécies, mesmo quando são apenas decorativos ou ocasionais, auxiliam essa liberação. Mas não tão inteiramente quanto uma história de fadas, uma coisa construída sobre a Fantasia ou acerca dela, da qual a Fantasia é o

núcleo. A Fantasia é feita do Mundo Primário, mas um bom artífice ama seu material, e tem um conhecimento e uma sensibilidade da argila, da pedra e da madeira que só a arte de fazer pode proporcionar. Ao forjar Gram o ferro frio foi revelado; ao criar Pégaso os cavalos foram enobrecidos; nas Arvores do Sol e da Lua raiz e tronco, flor e fruto manifestam-se em glória.

E de fato as histórias de fadas tratam em grande parte, ou (as melhores) principalmente, de coisas simples e fundamentais, intocadas pela Fantasia, mas essas simplicidades tornam-se mais luminosas pelo seu ambiente. Porque o criador de histórias que se permite "tomar liberdades" com a Natureza pode ser seu amante, não seu escravo. Foi nas histórias de fadas que primeiro pressenti a potência das palavras e o prodígio das coisas, como pedra, madeira, ferro, árvore e grama, casa e fogo, pão e vinho.

Agora concluirei considerando o Escape e o Consolo, que naturalmente estão bem conexos entre si. Apesar de as histórias de fadas, é claro, de forma nenhuma serem o único meio de Escape, hoje em dia são uma das formas mais óbvias e (para alguns) abusivas de literatura "escapista". Assim sendo, é razoável acrescentar a um estudo delas algumas considerações do termo "escape" na crítica em geral.

Afirmei que o Escape é uma das principais funções das histórias de fadas, e como não as reprovo é óbvio que não aceito o tom de desdém ou pena com que se usa "Escape" com tanta freqüência hoje em dia: um tom em nada justificado pelos usos da palavra fora da

crítica literária. Naquilo que aqueles fazem um mau uso do Escape gostam de chamar Vida Real, em geral o Escape é evidentemente muito prático, e pode até ser heróico. Na vida real é difícil culpá-lo, a não ser que fracasse. Na crítica parece ser tanto pior quanto mais obtém sucesso. Evidentemente estamos diante de um mau uso das palavras, e também de uma confusão de pensamento. Por que um homem deveria ser desprezado se, encontrando-se na prisão, tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. Usando o escape dessa forma, os críticos escolheram a palavra errada e, anda mais, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor. Da mesma forma um porta-voz do Partido poderia ter denominado traição o fato de alguém desistir de fazer parte do Reich do Führer - ou de qualquer outro - ou até de criticá-lo. Do mesmo modo esses críticos, para piorar a confusão e assim desprezar seus oponentes, pregam seu rótulo de desdém não apenas na Deserção, mas no verdadeiro Escape, e nos que muitas vezes são seus companheiros, Repugnância, Raiva, Condenação e Revolta. Não apenas confundem o escape do prisioneiro com a fuga do desertor, mas parecem preferir a aquiescência do "colaboracionista" à resistência do patriota. Para quem pensa como eles, basta dizer "a terra que amavas está condenada" para desculpar qualquer traição, na verdade glorificá-la.

Um exemplo superficial: não mencionar (na verdade, não ostentar) num conto lâmpadas de rua elétricas, do tipo produzido em massa, é Escape (nesse sentido). Mas isso pode provir, quase certamente provém, de uma estudada aversão a um produto tão típico da Era Robótica, que combina elaboração e engenhosidade de meios com feiúra, e (muitas vezes) com resultado inferior. Essas lâmpadas podem ter sido excluídas do conto simplesmente por serem lâmpadas ruins, e é possível que uma das lições a ser aprendidas na narrativa seja a percepção desse fato. Mas aí vem o porrete: "As lâmpadas elétricas vieram para ficar", dizem. Há muito tempo Chesterton observou veridicamente que, assim que ouvia que algo "viera para ficar", sabia que muito logo aquilo seria substituído - na verdade seria considerado deploravelmente obsoleto e ordinário. "A marcha da Ciência, cujo ritmo é acelerado pelas necessidades da guerra, prossegue inexorável [...] tornando algumas coisas obsoletas e prefigurando novas evoluções no uso da eletricidade" - um anúncio. Ele diz a mesma coisa, só que de modo mais ameaçador. A lâmpada de rua elétrica pode de fato ser ignorada simplesmente porque é insignificante e transitória. Seja como for, as histórias de fadas têm coisas mais permanentes e fundamentais sobre o que falar. O raio, por exemplo. O escapista não é tão servil aos caprichos da moda evanescente como aqueles oponentes. Ele não faz dos objetos (que podem bem racionalmente ser considerados ruins) seus mestres ou seus deuses, adorando-os como inevitáveis, até "inexoráveis". E seus oponentes, de desprezo tão fácil, não têm

garantia de que ele parará por aí: ele poderá incitar as pessoas a derrubarem as lâmpadas de rua. O escapismo tem outro rosto, ainda mais perverso: a Reação.

Não faz muito tempo - por incrível que pareça - ouvi um erudito de Oxenford[48] declarar que "saudava" a proximidade de fábricas robotizadas de produção em massa e o rugido do tráfego mecânico auto-obstruidor, porque isso punha sua universidade em "contato com a vida real". Pode ser que ele quisesse dizer que a forma como os homens vivem e trabalham no século XX está crescendo em barbárie a uma taxa alarmante, e que a ruidosa demonstração disso nas ruas de Oxford pode servir de alerta de que não é possível preservar por muito tempo um oásis de sanidade num deserto de irracionalidade com simples cercados, sem real ação ofensiva (prática e intelectual). Temo que não quisesse. Seja como for, a expressão "vida real" nesse contexto parece ficar aquém dos padrões acadêmicos. É curiosa a idéia de que automóveis são mais "vivos" do que, digamos, centauros ou dragões. E pateticamente absurdo dizer que são mais "reais" do que, digamos, cavalos. Quão real, quão chocantemente viva é uma chaminé de fábrica comparada a um pé de olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista!

48. Nome antigo de Oxford (N.T.)

De minha parte, não consigo me convencer de que o telhado da

estação de Bletchley é mais "real" do que as nuvens. E como artefato acho-o menos inspirador do que a lendária abóbada celeste. A ponte para a plataforma 4 é menos interessante para mim do que Bifröst vigiada por Heimdall com o Gjallarhorn. Não posso excluir da in-cultura de meu coração o questionamento de que, se os engenheiros ferroviários tivessem sido criados com mais fantasia, não poderiam ter feito coisa melhor do que fazem normalmente, com todos os seus abundantes meios. Creio que as histórias de fadas podem ser melhores Mestres de Artes do que o indivíduo acadêmico a quem me referi.

Muito daquilo que ele (suponho) e outros (certamente) chamariam de literatura "séria" nada mais é do que brincar sob um telhado de vidro ao lado de uma piscina municipal. As histórias de fadas podem inventar monstros que voam pelo ar ou habitam as profundezas, mas ao menos não tentam escapar do céu ou do mar.

E, se por um momento deixarmos de lado a "fantasia", nem mesmo creio que o leitor ou criador de histórias de fadas precise se envergonhar do "escape" do arcaísmo: de preferir não dragões, mas cavalos, castelos, veleiros, arcos e flechas; não apenas elfos, mas cavaleiros, reis e sacerdotes. Porque afinal de contas é possível que um homem racional, após reflexão (bem desconexa da história de fadas ou do romance), chegue à condenação, pelo menos implícita no simples silêncio da literatura "escapista", de coisas progressistas como fábricas, ou das metralhadoras e bombas que parecem ser seus produtos mais naturais e inevitáveis, ousemos dizer "inexoráveis".

"A crueza e a feiúra da vida européia moderna" - dessa vida real cujo contato devemos saudar - "são sinais de inferioridade biológica, de reação insuficiente ou falsa ao ambiente".[49] O mais louco castelo que já saiu da sacola de um gigante numa extravagante narrativa gaélica não apenas é muito menos feio do que uma fábrica robótica como também é, (usando uma frase moderna) "num sentido muito real", imensamente mais real. Por que não deveríamos escapar à "austera assíria" absurdidade das cartolas ou ao horror morlockiano das fábricas, ou mesmo condená-los? Essas coisas são condenadas até mesmo pelos escritores da mais escapista de todas as formas de literatura, a Ficção Científica. Esses profetas freqüentemente predizem (e muitos parecem ansiar por isso) um mundo como uma grande estação ferroviária de telhado de vidro. Mas para eles, em regra, é muito difícil deduzir o que as pessoas *farão* numa cidade mundial como essa. Poderão abandonar a "plena panóplia vitoriana" em favor de trajes folgados (com zíperes), mas usarão essa liberdade principalmente, ao que parece, para brincar com brinquedos mecânicos no jogo de mover-se em alta velocidade, que logo satura. A julgar por alguns desses contos, ainda serão tão luxuriosos, vingativos e gananciosos como sempre, e os ideais de seus idealistas mal chegam além da esplêndida idéia de construir mais cidades do mesmo tipo em outros planetas. É de fato uma era de "meios aperfeiçoados para fins deteriorados". Faz parte da enfermidade essencial desses dias - produzindo o desejo de escapar, não de fato da vida, mas sim de nosso tempo presente e da miséria que

nós mesmos fizemos - estarmos agudamente conscientes tanto da feiúra de nossas obras quanto de seu mal. Assim, para nós o mal e a feiúra parecem indissoluvelmente aliados. Achamos difícil conceber o mal e a beleza juntos. O temor da bela fada que perpassava as eras antigas quase nos escapa das mãos. Mais alarmante ainda: a bondade em si foi privada de sua beleza própria. No Belo Reino podemos de fato conceber um ogro que possui um castelo medonho como um pesadelo (porque a maldade do ogro assim o deseja), mas não podemos conceber uma casa construída com bom propósito - uma estalagem, um hotel para viajantes, o salão de um rei virtuoso e nobre - que seja ao mesmo tempo repugnantemente feia. Nos dias atuais seria temerário esperar ver uma que não fosse feia - a não ser que tenha sido construída antes de nosso tempo.

49. Christopher Dawson, *Progress and Religion,* pp. 58, 59. Mais além ele acrescenta: "A plena panóplia vitoriana da cartola e sobrecasaca sem dúvida expressava algo essencial à cultura do século XIX, e portanto se espalhou por todo o mundo com essa cultura, de uma forma como nenhuma moda do vestuário jamais fez antes. E possível que nossos descendentes reconheçam nela uma espécie de austera beleza assíria, justo emblema da era implacável e grandiosa que a criou; mas, seja como for, ela se desvia da beleza direta e inevitável que todos os trajes deveriam possuir, porque, como sua cultura-mãe, ela estava desconexa da vida da natureza e também da natureza humana".

Esse, no entanto, é o aspecto "escapista" moderno e especial (ou acidental) das histórias de fadas, que elas partilham com os romances e outras narrativas do passado ou a respeito dele. Muitas

histórias do passado só se tornaram "escapistas" em seu apelo porque sobreviveram desde uma época em que os homens em regra se deleitavam com o trabalho realizado por suas próprias mãos até o nosso tempo, quando muitos sentem aversão às coisas feitas pelo próprio homem.

Mas também existem outros "escapismos" mais profundos que sempre apareceram nos contos de fadas e nas lendas. Existem outras coisas mais repugnantes e terríveis das quais fugir do que o barulho, o fedor, a crueldade e a extravagância do motor de combustão interna. Existem fome, sede, pobreza, dor, pesar, injustiça, morte. E, mesmo quando os homens não estão enfrentando situações desagradáveis como essas, existem antigas limitações das quais as histórias de fadas oferecem uma espécie de escape, e velhas ambições e desejos (que tocam as próprias raízes da fantasia) aos quais oferecem um tipo de satisfação e consolo. Algumas são fraquezas ou curiosidades perdoáveis, como o desejo de visitar, livre como um peixe, o mar profundo, ou o anseio pelo vôo silencioso, gracioso e econômico do pássaro, esse anseio que o avião burla, exceto em raros momentos, quando visto alto e silencioso graças ao vento e à distância, voltando-se ao sol - isto é, precisamente quando é imaginado e não usado. Existem desejos mais profundos, como o de conversar com outros seres vivos. Sobre esse desejo, tão antigo quanto a Queda, fundamenta-se em larga medida o discurso dos animais e das criaturas nas histórias de fadas, e especialmente a compreensão mágica de sua fala característica. Essa é a

raiz, e não a "confusão" atribuída aos homens do passado não registrado, uma alegada "ausência do sentimento de separação entre nós e os animais".[50] Um sentimento vivo dessa separação é muito antigo, mas também uma sensação de que foi um rompimento: um estranho destino e uma culpa repousam sobre nós. Outras criaturas são como outros reinos com que o Homem rompeu relações, e que agora só vê de fora, ao longe, encontrando-se em guerra com eles ou nos termos de um inquietante armistício. Há alguns poucos que têm o privilégio de fazer algumas viagens para o exterior; outros precisam se contentar com histórias de viajantes - mesmo sobre sapos. Falando da história de fadas O *Rei Sapo,* bastante estranha mas muito difundida, Max Müller perguntou com seu modo empertigado: "Como foi que uma história como essa chegou a ser inventada? Os seres humanos, podemos esperar, sempre foram suficientemente ilustrados para saber que o casamento entre um sapo e a filha de uma rainha é absurdo". De fato podemos esperar isso! Porque se não fosse assim essa narrativa não teria nenhum propósito, já que depende essencialmente do senso do absurdo. Origens folclóricas (ou conjeturas a respeito) são totalmente alheias a essa questão. De pouco adianta considerar o totemismo, porque certamente, não importando os costumes e as crenças sobre sapos e poços existentes por trás dessa história, a forma do sapo foi e está preservada na história de fadas[51] precisamente porque era esquisita e o casamento era absurdo, na verdade, abominável. É claro, porém, que nas versões que nos dizem respeito,

gaélicas, alemãs, inglesas,[52] não há de fato um casamento entre uma princesa e um sapo: este era um príncipe encantado. E o ponto crucial da narrativa não reside em pensar que sapos possam ser esposos, mas na necessidade de manter promessas (mesmo aquelas com conseqüências intoleráveis) que, juntamente com a observância de proibições, perpassa toda a Terra das Fadas. Essa é uma nota das trompas da Terra dos Elfos, e não é uma nota vaga.

50. Ver Nota G ao final (p. 87).

51. Ou no grupo de histórias semelhantes.

52. A *Rainha que Quis Beber de um Certo Poço e* o *Lorgann* (Campbell, xxiii); *Der Froschkönig; A Donzela e o Sapo.*

E por fim existe o desejo mais antigo e profundo, o Grande Escape: o Escape da Morte. As histórias de fadas fornecem muitos exemplos e maneiras de fazer isso, que poderia ser chamado de verdadeiro espírito *escapista,* ou (eu diria) *fugitivo.* Mas outras histórias (notadamente as de inspiração científica) e outros estudos também os fornecem. As histórias de fadas são feitas por homens, não por fadas. As histórias humanas de elfos sem dúvida estão repletas do Escape da Imortalidade. Mas não se pode esperar que nossas narrativas sempre se ergam acima do nosso nível comum. Freqüentemente se erguem. Nelas, poucas lições são ensinadas mais claramente do que o fardo do tipo de imortalidade - ou melhor, vida serial in-finda - para a qual o "fugitivo" gostaria de fugir. A história de fadas é especialmente competente para

ensinar tais coisas, antigamente e ainda hoje. A morte é o tema que mais inspirou George MacDonald.

Mas o "consolo" das histórias de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todas as histórias de fadas completas precisam tê-lo. No mínimo diria que a Tragédia é a verdadeira forma do Drama, sua função mais elevada, mas o contrário vale para a história de fadas. Já que não parecemos possuir uma palavra que expressa esse contrário, vou chamá-lo de *Eucatástrofe.* O conto *eu-catastrófico* é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada.

O consolo das histórias de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina "virada" jubilosa (porque não há um final verdadeiro em qualquer conto de fadas),[53] essa alegria, que é uma das coisas que as histórias de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente "escapista" nem "fugitiva". Em seu ambiente de conto de fadas - ou de outro mundo - ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez. Ela não nega a existência da *discatástrofe,* do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium,* dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar.

53. Ver Nota H ao final (p. 88).

O sinal de uma boa história de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, não importa quão desvairados sejam seus eventos, quão fantásticas ou terríveis as aventuras, ela pode proporcionar à criança ou ao adulto que a escuta, quando chega a "virada", uma suspensão de fôlego, um batimento e ânimo no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes como aqueles dados por qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar.

Até mesmo as histórias de fadas modernas conseguem às vezes produzir esse efeito. Não é algo fácil de fazer; depende de toda a história que é o cenário da virada, e ainda assim reflete uma glória para o começo. Uma narrativa que tenha êxito nesse ponto, em qualquer medida, não fracassou por completo, quaisquer que sejam seus defeitos e qualquer que seja a mistura ou confusão de propósitos. Isso acontece até na história de fadas *Príncipe Frígio,* do próprio Andrew Lang, ainda que seja insatisfatória de muitas maneiras. Quando "cada cavaleiro reviveu, ergueu a espada e exclamou: - Vida longa ao Príncipe Prigio", a alegria tem um pouco daquela estranha qualidade mítica da história de fadas, maior do que o evento descrito. Não teria essa qualidade na narrativa de Lang se o evento descrito não fosse uma "fantasia" de conto de fadas mais séria do que o conteúdo principal da história, que é em geral mais frívolo, com o sorriso meio zombeteiro do sofisticado

*Conte* palaciano.[54] O efeito é muito mais poderoso e pungente num conto sério do Belo Reino.[55] Em tais narrativas, quando chega a "virada" repentina, temos um penetrante vislumbre da alegria e do desejo do coração, que por um momento ultrapassa a moldura, rompe de fato a própria teia da história e deixa passar um lampejo.

"Seven long years I served for thee,
The glassy hill I clamb for thee,
The bluidy shirt I wrang for thee,
And wilt thou not wauken and turn to me?"[56]
*Ele ouviu e se voltou para ela.*[57]

54. Isso é característico do equilíbrio instável de Lang. Na superfície a história é uma seguidora do *conte* francês "palaciano", com um caráter satírico, e em particular de A *Rosa e o Anel,* de Thackeray - uma espécie que, superficial e mesmo frívola por natureza, não produz nem pretende produzir nada tão profundo, mas por baixo reside o espírito mais profundo do romântico Lang.

55. Do tipo que Lang chamava de "tradicional", e de fato preferia.

56. "Sete longos anos servi por ti, / Na colina de grama subi por ti, / A camisa sangrenta torci por ti, / Não vais despertar e te voltar para mim?" (N. T.)

57. *The Black Bull of Norroway.*

# EPÍLOGO

Essa "alegria" que escolhi como sinal da verdadeira história de fadas (ou romance), ou como selo para ela, merece mais algumas considerações.

Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou espera estar se baseando na realidade: espera que a qualidade peculiar desse mundo secundário (senão todos os detalhes)[58] seja derivada da Realidade, ou flua para ela. Se conseguir de fato uma qualidade que possa ser descrita honestamente pela definição de dicionário - "consistência interna da realidade" -, é difícil conceber como isso pode acontecer se a obra não tiver algumas características da realidade. A qualidade peculiar da "alegria" na Fantasia bem-sucedida pode portanto ser explicada como um repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente. Não é apenas um "consolo" para o pesar do mundo, mas uma satisfação, e uma resposta à pergunta: "E verdade?" A resposta a essa pergunta que dei inicialmente foi (muito corretamente): "Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim, é verdade nesse mundo". Isso basta ao artista (ou à parte artística do artista). Mas na "eucatástrofe" enxergamos numa breve visão que a resposta pode ser maior - pode ser um lampejo longínquo ou eco do *evangelium* no mundo real. O uso dessa palavra dá uma indicação de

meu epílogo. E um assunto sério e perigoso. Ê presunção minha tocar em tal tema, mas se por algum tipo de graça o que digo tiver alguma validade sob algum ponto de vista, é claro que é apenas uma faceta de uma verdade incalculavelmente rica: finita somente porque é finita a capacidade do Homem para quem isso foi feito.

58. Porque nem todos os detalhes podem ser "verdadeiros": é raro que a "inspiração" seja tão forte e duradoura a ponto de fermentar o bolo todo e não deixar muita coisa que seja simples "invenção" não inspirada.

Eu me arriscaria a dizer que, abordando a História Cristã dessa direção, por muito tempo tive a sensação (uma sensação alegre) de que Deus redimiu as corruptas criaturas-criadoras, os homens, de maneira adequada a esse aspecto da sua estranha natureza, e também a outros. Os Evangelhos contêm uma história de fadas, ou uma narrativa maior que engloba toda a essência delas. Contêm muitas maravilhas - peculiarmente artísticas,[59] belas e emocionantes: "míticas" no seu significado perfeito e encerrado em si mesmo - e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatástrofe concebível. Mas essa narrativa entrou para a História e o mundo primário. O desejo e a aspiração da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação. O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatástrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria. Ela tem preeminentemente a "consistência interna da realidade". Não há conto já contado que os

homens mais queiram descobrir que é verdadeiro, e não há nenhum que tantos homens céticos tenham aceitado como verdadeiro por seus próprios méritos. Porque sua Arte tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-lo leva à tristeza ou à ira.

59. Aqui a Arte está na própria história, não na narrativa, porque o Autor da história não foram os evangelistas.

Não é difícil imaginar a peculiar exaltação e alegria que sentiríamos se alguma história de fadas especialmente bela se revelasse "primariamente" verdadeira, se sua narrativa fosse História, sem com isso necessariamente perder o significado mítico ou alegórico que possuía. Não é difícil, porque não se é obrigado a tentar conceber algo de qualidade desconhecida. A alegria seria exatamente da mesma qualidade, se não do mesmo grau, da alegria proporcionada pela "virada" em uma história de fadas: uma alegria como essa tem o próprio sabor da verdade primária. (Do contrário seu nome não seria alegria.) Ela olha para a frente (ou para trás - neste contexto a direção não importa) em direção à Grande Eucatástrofe. A alegria cristã, a *Gloria,* é da mesma espécie, mas é preeminentemente (infinitamente, se não fosse finita nossa capacidade) elevada e jubilosa. Mas essa história é suprema, e verdadeira. A Arte foi verificada. Deus é o Senhor, dos anjos e dos homens - e dos elfos. A Lenda e a História encontraram-se

e fundiram-se.

Mas no reino de Deus a presença do maior não deprecia o pequeno. O Homem redimido ainda é homem. A história e a fantasia ainda prosseguem, e devem prosseguir. O Evangelium não ab-rogou as lendas; ele as consagrou, em especial o "final feliz". O cristão ainda precisa trabalhar, com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer; mas agora pode perceber que todas as suas inclinações e faculdades têm um propósito, que pode ser redimido. Ê tão grande a generosidade com que foi tratado que talvez agora possa, razoavelmente, ousar imaginar que na Fantasia ele poderá de fato auxiliar o desfolhamento e múltiplo enriquecimento da criação. Todas as histórias poderão tornar-se verdade, e no entanto, redimidas por fim, elas poderão ser tão semelhantes e dessemelhantes às formas que lhes damos como o Homem, finalmente redimido, será semelhante e dessemelhante ao decaído que conhecemos.

# NOTAS

**A (R 21)**

A própria raiz (não somente o uso) de suas "maravilhas" é satírica, uma zombaria de irracionalidade, e o elemento de "sonho" não é um mero maquinado de introdução e conclusão, mas sim inerente à ação e às transições. Essas coisas as crianças conseguem perceber e apreciar, se as deixarmos sozinhas. Mas para muitos, como foi para mim, *Alice* é apresentada como história de fadas, e enquanto durar esse mal-entendido será sentida a aversão pelo maquinado de sonho. Não há sugestão de sonho em O *Vento nos Salgueiros*. "Toupeira estivera trabalhando muito durante toda a manhã, fazendo a limpeza de primavera de sua casinha." Começa assim, e esse tom correto mantém-se. Por isso mesmo é singular que A. A. Milne, tão grande admirador desse excelente livro, tenha prefaciado sua versão dramatizada com uma abertura "caprichosa" em que se vê uma criança falando ao telefone com um narciso silvestre. Ou quem sabe não seja muito singular, porque um admirador perceptivo (diferentemente de um grande admirador) do livro jamais teria tentado dramatizá-lo. Naturalmente só os ingredientes mais simples, a pantomima e os elementos de fábula de animais satírica, podem ser apresentados dessa forma. No nível inferior do drama a peça é toleravelmente divertida, em especial para quem não leu o livro, mas algumas das crianças que

levei para ver *Toad ofToad Hall* saíram tendo como principal lembrança a náusea pela abertura. Quanto ao resto, preferiam suas recordações do livro.

**B (P. 39)**

É claro que esses detalhes em regra foram incluídos nos contos, *mesmo nos dias em que eram práticas reais,* porque tinham valor na criação de narrativas. Se eu escrevesse uma história em que acontecesse de um homem ser enforcado, isso *poderia* demonstrar em eras vindouras, se a história sobrevivesse - o que por si só é sinal de que a narrativa possuía algum valor permanente, mais do que local ou temporário -, que ela fora escrita num período em que os homens eram realmente e legalmente enforcados. *Poderia* - a inferência, é claro, não seria certa naquele tempo futuro. Para ter certeza nesse ponto o futuro pesquisador teria que saber precisamente quando se praticava o enforcamento e quando eu vivi. Eu poderia ter pegado emprestado o incidente de outros tempos e lugares, de outras narrativas; poderia simplesmente tê-lo inventado. Mas, mesmo que essa inferência fosse correta, a cena do enforcamento só ocorreria na história (a) porque eu estava consciente da força dramática, trágica ou macabra desse incidente em meu conto, e (b) porque os que a transmitiram sentiram essa força o suficiente para fazê-los manter o incidente. A distância no tempo, a pura antigüidade e a estranheza poderiam depois aguçar a aresta da tragédia ou do horror; mas a aresta precisa existir para que

mesmo a élfica pedra de amolar da antigüidade possa aguçá-la. Portanto, a pergunta menos útil para ser feita ou respondida sobre Ifigênia, filha de Agamenon, pelo menos para críticos literários, é: A lenda de seu sacrifício em Aulis descende de um tempo em que o sacrifício humano era comumente praticado?

Digo apenas "em regra" porque é concebível que aquilo que agora consideramos "história fictícia" tenha outrora sido algo diferente na intenção, por exemplo um registro de fato ou ritual. Quero dizer "registro" de modo estrito. Uma história inventada para explicar um ritual (um processo que às vezes se supõe ter ocorrido com freqüência) continua sendo primariamente uma história. Ela assume forma como tal e sobreviverá (evidentemente muito tempo após o ritual) só por causa de seus valores como narrativa. Em alguns casos, detalhes que hoje são notáveis apenas por serem estranhos podem ter sido outrora tão cotidianos e descuidados que foram incluídos de modo fortuito - como mencionar que um homem "tirou o chapéu" ou "tomou um trem". Mas esses detalhes fortuitos não sobreviverão por muito tempo às mudanças dos hábitos cotidianos. Não em um período de transmissão oral. Em um período de escrita (e de mudanças rápidas nos hábitos), uma narrativa pode permanecer inalterada por tanto tempo que mesmo seus detalhes fortuitos adquirem o valor da esquisitice ou da estranheza. Grande parte das obras de Dickens tem esse ar hoje em dia. Atualmente pode-se abrir uma edição de um dos seus romances que foi comprado e lido pela primeira vez quando as

coisas da vida cotidiana eram como são na história, muito embora esses detalhes agora sejam tão remotos dos nossos hábitos diários quanto o período elisabetano. Mas essa é uma situação moderna específica. Os antropólogos e folcloristas não imaginam condições desse tipo. Mas, se lidassem com transmissão oral iletrada, então deveriam refletir com mais forte razão que estão lidando com itens cujo objetivo primário era a criação de histórias, e cuja razão primária de sobrevivência era a mesma. O Rei Sapo (ver p. 75) não é um credo, nem um manual de lei totêmica: é uma história estranha com uma moral evidente.

**C (P. 41)**

Até onde vai meu conhecimento, as crianças que têm tendência precoce a escrever não têm inclinação especial para tentar escrever histórias de fadas - a não ser que seja essa praticamente a única forma de literatura que lhes foi apresentada - e fracassam muito notadamente quando tentam. Não é uma forma fácil. Se as crianças têm alguma atração especial, é pela fábula de animais, que os adultos freqüentemente confundem com a história de fadas. As melhores narrativas escritas por crianças que vi eram "realistas" (na intenção), ou então tinham animais e pássaros como personagens, que eram em geral os seres humanos zoomórficos comuns na fábula de animais. Imagino que essa forma é tão adotada principalmente porque permite uma larga medida de realismo: a representação de eventos e diálogos domésticos

que as crianças realmente conhecem. No entanto, a forma em si é em regra sugerida ou imposta pelos adultos. Ela tem uma curiosa preponderância na literatura, boa e ruim, que hoje se costuma apresentar às crianças pequenas. Suponho que acham que combina com "História Natural", livros semicientíficos sobre animais e pássaros que também são considerados sustento adequado para os jovens. E é reforçada pelos ursos e coelhos, que em tempos recentes quase parecem ter expulsado as bonecas humanas dos quartos de brinquedo, mesmo das menininhas. As crianças inventam sagas, muitas vezes longas e elaboradas, sobre seus bonecos. Se estes têm forma de urso, os ursos serão os personagens das sagas, mas falarão como gente.

**D (P. 48)**

Fui apresentado à zoologia e à paleontologia ("para crianças") tão cedo quanto ao Belo Reino. Vi figuras de animais viventes e de animais pré-históricos reais (assim me disseram). Eu gostava mais dos animais "pré-históricos" - pelo menos tinham vivido muito tempo atrás, e essa hipótese (baseada em evidências um tanto escassas) não pode evitar um lampejo de fantasia. Mas não gostava que me dissessem que aquelas criaturas eram "dragões". Ainda consigo voltar a sentir a irritação que experimentava na infância com afirmativas como estas de parentes que tinham a intenção de me instruir (ou dos livros que me davam de presente): "flocos de neves são jóias das fadas" ou "são mais belos do que jóias das fadas", ou ainda "os prodígios das profundezas

do oceano são mais maravilhosos do que a terra das fadas". As crianças esperam que as diferenças que sentem, mas não conseguem analisar, sejam explicadas pelos mais velhos, ou no mínimo reconhecidas, não ignoradas ou negadas. Eu era agudamente consciente da beleza das "Coisas reais", mas confundi-la com a maravilha das "Outras coisas" me parecia detalhismo excessivo. Era ávido por estudar a Natureza, na verdade mais ávido do que por ler a maioria das histórias de fadas, mas não queria ser iniciado nos detalhes da Ciência e afastado para longe do Belo Reino por gente que parecia presumir que, em decorrência de um tipo de pecado original, eu deveria preferir os contos de fadas, mas de acordo com um tipo de nova religião deveria ser induzido a gostar de ciência. A Natureza é sem dúvida estudo para uma vida, ou estudo para a eternidade (para os que têm esse dom), mas existe uma parte do homem que não é "Natureza", e que portanto não é obrigada a estudá-la, e fica de fato totalmente insatisfeita com ela.

**E (P. 56)**

Existe, por exemplo, uma morbidez ou inquietação muito presente no surrealismo que raramente se encontra na fantasia literária. Muitas vezes pode-se suspeitar de que a mente que produziu as imagens mostradas de fato já era mórbida; no entanto esta não é uma explicação necessária em todos os casos. Freqüentemente produz-se um curioso distúrbio da mente pelo simples ato de desenhar coisas desse tipo, um estado cuja qualidade e consciência de morbidez são

semelhantes às sensações da febre alta, quando a mente desenvolve uma aflitiva fecundidade e facilidade para produzir figuras, vislumbrar formas sinistras ou grotescas em todos os objetos visíveis à sua volta.

Falo aqui, é claro, da expressão primária da Fantasia nas artes "pictóricas", não de "ilustrações" nem do cinema. Por muito que sejam boas por si só, as ilustrações pouco ajudam as histórias de fadas. A distinção radical entre toda arte (incluindo o teatro) que oferece uma apresentação *visível* e a verdadeira literatura é que aquela impõe uma forma visível. A literatura age de mente para mente, e portanto é mais procriadora. E ao mesmo tempo mais universal e mais pungentemente particular. Se fala de *pão* ou *vinho* ou *pedra* ou *árvore,* apela ao todo dessas coisas, às suas idéias. No entanto cada ouvinte lhes dará uma corporificação pessoal peculiar em sua imaginação. Se a história diz "ele comeu pão", o produtor dramático ou o pintor podem apenas mostrar "um pedaço de pão" de acordo com seu gosto ou arbítrio, mas o ouvinte da narrativa pensará no pão em geral e o conceberá em alguma forma própria sua. Se uma história diz "ele subiu por uma colina e viu um rio no vale lá embaixo", o ilustrador pode capturar, ou quase capturar, sua própria visão de uma cena como essa, mas cada ouvinte das palavras terá sua própria imagem, e ela será feita de todas as colinas, rios e vales que ele já viu, mas especialmente d'A Colina, d'0 Rio, d'O Vale que foram para ele a primeira corporificação da palavra.

**F (P. 59)**

É claro que me refiro principalmente à fantasia de formas e vultos visíveis. O drama pode ser desenvolvido a partir do impacto, sobre personagens humanos, de algum evento da Fantasia, ou do Belo Reino, que não requer maquinário, ou que se pode presumir ou relatar que aconteceu. Mas isso não é fantasia no resultado dramático; os personagens humanos dominam o palco, e a atenção se concentra neles. Esse tipo de drama (exemplificado por algumas peças de Barrie) pode ser usado de modo frívolo, ou pode ser usado para sátira, ou para transmitir aos homens as "mensagens" que o dramaturgo pode ter em mente. O drama é antropocêntrico. A história de fadas e a Fantasia não precisam ser. Existem, por exemplo, muitas narrativas que contam como homens e mulheres desapareceram e passaram anos entre as fadas, sem perceberem a passagem do tempo ou parecerem envelhecer. Esse tema é encontrado na peça *Mary Rose,* escrita por Barrie. Não se vê nenhuma fada. Os seres humanos, cruelmente atormentados, estão presentes todo o tempo. A despeito da estrela sentimental e das vozes angelicais no final (na versão impressa), é uma peça dolorosa, e pode facilmente ser tornada diabólica: substituindo (como já vi) o chamado élfico pelas "vozes de anjos" no final. As histórias de fadas não dramáticas, na medida em que se ocupam das vítimas humanas, também podem ser patéticas ou horríveis. Mas não precisam ser. Na maioria delas também há fadas, e em pé de igualdade. Em algumas narrativas elas são o interesse real. Muitos dos breves relatos

folclóricos de tais incidentes pretendem ser apenas exemplos de "evidência" sobre fadas, itens de um perene acúmulo de "tradição" a respeito delas e de seus modos de existência. O sofrimento dos seres humanos que têm contato com elas (muito freqüentemente de propósito) é assim visto numa perspectiva bem diferente. Seria possível fazer um drama sobre o sofrimento de uma vítima de pesquisa radiológica, mas dificilmente sobre o próprio rádio. Mas é possível interessar-se primariamente pelo rádio (não pelos radiologistas) - ou pelo Belo Reino, não pelos mortais torturados. Um interesse produzirá um livro científico; o outro, uma história de fadas. O teatro não consegue lidar bem com nenhum deles.

**G (P. 74)**

A ausência desse sentimento é uma mera hipótese acerca dos homens do passado perdido, não importa quais confusões turbulentas os homens de hoje, degradados ou iludidos, possam sofrer. Dizer que esse sentimento foi outrora mais forte é uma hipótese igualmente legítima e que concorda mais com o pouco que está registrado a respeito dos pensamentos dos homens antigos sobre esse assunto. O fato de serem antigas as fantasias que combinaram a forma humana com formas animais e vegetais, ou deram faculdades humanas aos animais, naturalmente não é nenhuma evidência de confusão. Pode ser, isso sim, evidência do contrário. A fantasia não borra os contornos nítidos do mundo real, porque depende deles. No que concerne a

nosso mundo ocidental e europeu, esse "sentimento de separação" tem de fato sido atacado e enfraquecido em tempos modernos, não pela fantasia, mas pela teoria científica. Não por histórias de centauros, lobisomens ou ursos enfeitiçados, mas pelas hipóteses (ou suposições dogmáticas) dos escritores científicos que classificaram o Homem não só como "um animal" - essa classificação correta é antiga -, mas como "só um animal". Houve uma conseqüente distorção do sentimento. O amor natural dos homens não totalmente corruptos pelos animais e o desejo humano de "entrar na pele" dos seres vivos cometeram excessos. Agora temos homens que amam os animais mais do que os homens; que têm tanta pena dos carneiros que maldizem os pastores como se fossem lobos; que choram por um cavalo de batalha que morreu e aviltam soldados mortos. É agora, não nos dias em que as histórias de fadas foram criadas, que temos uma "ausência do sentimento de separação".

**H (P. 77)**

A conclusão verbal "e viveram felizes para sempre" - normalmente considerada tão típica do final dos contos de fadas como "era uma vez" é do começo - é uma invenção artificial. Não engana ninguém. Frases finais desse tipo são comparáveis às bordas e molduras dos quadros, e podem tão pouco ser consideradas o verdadeiro fim de algum fragmento particular da Teia da História, que não tem emendas, quanto a moldura é para a cena visionária, ou o

caixilho é para o Mundo Exterior. Essas frases podem ser comuns ou elaboradas, simples ou extravagantes, tão artificiais e tão necessárias como molduras lisas, ou entalhadas, ou douradas. "E se não tiverem ido embora ainda estão lá." "Minha história acabou. Veja ali um ratinho; quem o apanhar pode fazer dele um belo gorro de pele." "E viveram felizes para sempre." "E quando o casamento terminou mandaram-me para casa com sapatinhos de papel num passadiço de pedaços de vidro."

Finais desse tipo são adequados às histórias de fadas, porque tais contos têm um senso e uma compreensão maior da infinitude do Mundo da História do que a maioria das narrativas "realistas" modernas, já encerradas nos estreitos confins de seu próprio pequeno tempo. Um corte brusco na infinita tapeçaria é propriamente assinalado por uma fórmula, mesmo grotesca ou cômica. Foi uma evolução irresistível da ilustração moderna (tão largamente fotográfica) que as bordas tenham sido abandonadas e a "figura" só acabe junto com o papel. Esse método pode ser adequado às fotografias, mas é totalmente inapropriado às figuras que ilustram histórias de fadas ou são inspiradas por elas. Uma floresta encantada requer uma margem, até mesmo uma borda elaborada. Imprimi-la terminando com a página, como um "instantâneo" das Montanhas Rochosas na *Picture Post,*[60] como se fosse de fato uma "foto" da terra das fadas ou um "esboço feito por nosso artista no local", é insensatez e abuso.

60. Revista britânica que circulou de 1938 a 1957. uma das pioneiras do fotojornalismo. (N. E.)

Quanto ao começo dos contos de fadas, dificilmente pode-se melhorar a fórmula *Era uma vez*. Ela tem efeito imediato. Esse efeito pode ser apreciado, por exemplo, na história A *Cabeça Terrível* no *Blue Fairy Book*. E uma adaptação, pelo próprio Andrew Lang, da história de Perseu e a Górgona. Ela começa com "era uma vez" e não menciona nenhum ano nem país nem pessoa. Ora, esse tratamento faz algo que se poderia chamar "transformar mitologia em história de fadas". Eu preferiria dizer que transforma um elevado conto de fadas (porque o conto grego é isso) numa forma particular atualmente bem conhecida em nosso país: a forma de berçário ou "velhinha". A ausência de nome não é virtude, e sim acidente, e não deveria ter sido imitada, porque nesse contexto a imprecisão é um aviltamento, uma corrupção devida ao esquecimento e à falta de habilidade. Mas creio que isso não se aplique à ausência de tempo. Esse começo não é pobre, e sim significativo. Ele produz de um golpe o sentido de um grande mundo inexplorado do tempo.

# FOLHA POR NIGGLE

Houve certa vez um homenzinho chamado Niggle[1], que precisava fazer uma longa viagem. Ele não queria ir, e de fato a idéia toda lhe repugnava, mas não havia como escapar. Ele sabia que precisaria partir algum dia, mas não se apressava com os preparativos.

1. Em inglês, "to niggle" significa "preocupar-se com ninharias". (N. T.)

Niggle era pintor. Não muito bem-sucedido, em parte porque tinha muitas outras coisas a fazer. A maioria dessas coisas ele considerava aborrecimentos, mas as fazia até que muito bem quando não conseguia se livrar delas, o que (em sua opinião) era freqüente demais. As leis de seu país eram bastante rígidas. Havia também outros impedimentos. Por um lado, às vezes ele só ficava ocioso e não fazia nada. Por outro, era bondoso de certo modo. Você conhece esse tipo coração mole — mais o deixava desconfortável do que o obrigava a fazer algo; e, mesmo quando fazia, isso não o impedia de resmungar, perder a paciência e praguejar (normalmente para si mesmo). Ainda assim, proporcionava-lhe um bocado de serviços ocasionais para seu vizinho, o sr. Parish, que tinha uma perna coxa. Ocasionalmente ele até ajudava pessoas de mais longe se viessem lhe pedir. De vez em quando também se lembrava de sua viagem e começava a empacotar algumas coisas de forma ineficaz - nessas ocasiões não pintava muito.

Tinha alguns quadros já começados. A maioria era grande e ambiciosa demais para sua habilidade. Era o tipo de pintor que sabe pintar folhas melhor do que árvores. Costumava gastar muito tempo numa única folha, tentando capturar sua forma, seu lustro e o brilho refletido das gotas de orvalho em suas beiradas. Mas queria pintar uma árvore inteira, com todas as folhas no mesmo estilo, e todas elas diferentes.

Havia um quadro em particular que o incomodava. Começou com uma folha levada pelo vento e tornou-se uma árvore; e a árvore cresceu, originando inúmeros galhos e criando as mais fantásticas raízes. Vieram pássaros estranhos que pousaram nos ramos e exigiram atenção. Então, em todo o entorno da Arvore, e atrás dela, através das lacunas entre as folhas e os galhos, começou a abrir-se uma paisagem; e havia vislumbres de uma floresta avançando terra adentro e de montanhas com picos nevados. Niggle perdeu o interesse pelos outros quadros, ou então os pregou nas beiradas de sua grande pintura. Logo a tela cresceu tanto que ele precisou arrumar uma escada; e subia e descia por ela depressa, acrescentando um toque aqui e acertando uma parte ali. Quando vinha gente visitá-lo, ele parecia bastante cortês, apesar de remexer um pouco com os lápis na escrivaninha. Escutava o que diziam, mas no fundo estava o tempo todo pensando em sua grande tela, no galpão alto que fora construído para ela em seu jardim (num canteiro onde um dia plantara batatas).

Não conseguia livrar-se de seu coração mole. “Gostaria de ser

mais decidido!", dizia às vezes a si mesmo, querendo dizer que gostaria que os problemas dos outros não o deixassem desconfortável. Mas por muito tempo não se perturbou seriamente. "Seja como for, vou terminar este quadro, meu verdadeiro quadro, antes de precisar partir nessa infeliz viagem", costumava dizer. No entanto estava começando a ver que não podia adiar a partida indefinidamente. O quadro precisaria parar de crescer e ser terminado.

Um dia, Niggle parou a certa distância de seu quadro e o contemplou com atenção e imparcialidade incomuns. Não conseguia decidir o que achava dele, e desejou ter algum amigo que lhe dissesse o que pensar. Na verdade ele lhe parecia totalmente insatisfatório, apesar de muito atraente, o único quadro realmente bonito do mundo. Naquele momento o que lhe agradaria seria ver ele próprio entrar, dar-se um tapinha nas costas e dizer (com óbvia sinceridade): "Absolutamente magnífico! Consigo ver exatamente aonde você pretende chegar. Continue assim e não se preocupe com mais nada! Vamos conseguir uma pensão do governo para você não precisar se preocupar".

No entanto não havia pensão do governo. E uma coisa ele conseguia ver: precisaria de concentração, *trabalho,* trabalho duro e ininterrupto, para terminar o quadro, ainda que permanecesse daquele tamanho. Arregaçou as mangas e começou a se concentrar. Durante vários dias tentou não se incomodar com outras coisas. Mas veio uma tremenda safra de interrupções. As coisas deram errado em sua casa,

precisou sair para ser jurado na vila, um amigo distante ficou doente, o sr. Parish ficou de cama com lumbago, e não paravam de chegar visitantes. Era primavera, e eles queriam tomar um chá de graça no campo - Niggle morava numa agradável casinha a quilômetros da vila. Em seu íntimo rogava pragas contra eles, mas não conseguia negar que ele mesmo os convidara, lá atrás no inverno, quando não considerava uma "interrupção" visitar as lojas e tomar chá com conhecidos na vila. Tentou endurecer seu coração, mas não teve êxito. Havia muitas coisas às quais não se atrevia a dizer *não,* quer achasse que eram obrigações quer não; e havia algumas coisas que era obrigado a fazer, não importando o que pensasse. Alguns dos visitantes sugeriram que o jardim estava um tanto malcuidado, e que um Inspetor poderia visitá-lo. E claro que muito poucos sabiam do quadro, mas se soubessem não faria muita diferença. Duvido que pensassem que tinha muita importância. Arrisco-me a dizer que não era mesmo um quadro muito bom, apesar de talvez ter algumas partes boas. A Árvore, seja como for, era curiosa. Bastante singular à sua maneira. Assim como Niggle; mas ele era também um homenzinho bem comum e um tanto tolo.

Por fim o tempo para Niggle tornou-se algo realmente precioso. Seus conhecidos da vila distante lembraram que o homenzinho precisava fazer uma viagem incômoda, e alguns começaram a calcular por quanto tempo, no máximo, ele poderia adiar a partida. Perguntavam-se quem ficaria com sua casa, e se o jardim seria mais bem cuidado.

Chegou o outono, muito úmido e tempestuoso. O pintorzinho trabalhava em seu galpão. Estava no topo da escada, tentando capturar o brilho do sol poente no pico de uma montanha nevada que vislumbrara logo à esquerda da ponta frondosa de um dos galhos da Arvore. Sabia que precisaria partir logo - talvez no início do ano seguinte. Mal conseguiria terminar o quadro, e mesmo assim não como gostaria - havia alguns cantos onde já não teria tempo de fazer mais do que esboçar o que desejava.

Bateram à porta.

- Entre! - disse ele bruscamente, e desceu da escada. Ficou parado no chão mexendo no pincel. Era seu vizinho Parish, seu único vizinho de verdade; todas as outras pessoas moravam bem longe. Ainda assim ele não gostava muito do homem, em parte porque muito freqüentemente tinha problemas e precisava de ajuda, e também porque não se importava com pintura, embora fosse bem crítico em relação à jardinagem. Quando Parish olhava para o jardim de Niggle (o que era comum), o que mais via eram ervas daninhas e, quando olhava para os quadros de Niggle (o que era raro), só via manchas verdes e cinzentas e linhas pretas, que lhe pareciam despropositadas. Não se importava em mencionar as ervas daninhas (um dever de vizinho), mas abstinha-se de emitir qualquer opinião sobre os quadros. Considerava isso muito amável, e não percebia que, mesmo sendo amável, não era amável o bastante. Ajudar com as ervas daninhas (e talvez elogiar os quadros) seria melhor.

- Bem, Parish, o que é? - perguntou Niggle.

- Eu não deveria interrompê-lo, sei disso - observou Parish (sem nem uma olhadela para o quadro).

- Você está muito ocupado, tenho certeza.

O próprio Niggle pretendia dizer algo parecido, mas perdeu a oportunidade. Tudo o que disse foi:

- Sim.

- Mas não tenho ninguém mais a quem recorrer - continuou Parish.

- É mesmo — retrucou Niggle dando um suspiro, um daqueles suspiros que são como um comentário de caráter privado, mas não totalmente inaudível. - O que posso fazer por você?

- Minha mulher está doente faz dias, e estou ficando preocupado - disse Parish. - E o vento arrancou metade das telhas do meu telhado, e a água está entrando no quarto. Acho que devia ir buscar o médico. E os empreiteiros também, só que eles demoram tanto para chegar. Queria saber se você teria madeira e lona sobrando, só para fazer uns remendos e me ajudar a passar um ou dois dias. - Então olhou para o quadro.

- Puxa vida! - exclamou Niggle. - Você está sem sorte. Espero que a sua mulher não tenha nada mais que um resfriado. Vou até lá daqui a pouco ajudá-lo a levar a paciente para o andar de baixo.

- Muito obrigado - agradeceu Parish um tanto friamente. - Mas não é um resfriado, é uma febre. Eu não o incomodaria por causa de

um resfriado. E a minha mulher já está de cama no andar de baixo. Não posso subir e descer com bandejas, não com a minha perna. Mas estou vendo que você está ocupado. Lamento tê-lo incomodado. Na verdade eu esperava que você tivesse tempo para ir buscar o médico, vendo a minha situação, e o empreiteiro também, se você não tiver mesmo lona sobrando.

- Claro - disse Niggle. No entanto havia outras palavras em seu coração, que no momento estava simplesmente amolecido, sem nenhum sentimento de bondade. - Eu poderia ir. Eu vou se você está mesmo preocupado.

- Estou preocupado, muito preocupado. Gostaria de não ser coxo - reclamou Parish.

Então Niggle foi. Era complicado, sabe. Parish era seu vizinho, e todos os outros moravam bem longe. Niggle tinha uma bicicleta, e Parish não tinha, e nem conseguiria andar numa. Parish tinha uma perna coxa, uma perna coxa de verdade que lhe causava dor intensa — era preciso lembrar-se disso além de sua expressão azeda e sua voz chorosa. É claro que Niggle tinha um quadro e bem pouco tempo para terminá-lo. Mas isso parecia ser uma coisa que Parish devia levar em conta, não Niggle. No entanto Parish não se importava com quadros, e Niggle não tinha como mudar isso. "Diacho!" disse para si mesmo ao pegar a bicicleta.

O clima estava úmido e instável, e a luz do dia já minguava. "Sem mais trabalho para mim hoje!" pensou Niggle, e durante todo o

tempo em que pedalou ficou praguejando sozinho, ou imaginando suas pinceladas na montanha e no ramo de folhas ao lado dela, que imaginara pela primeira vez na primavera. Seus dedos se contorciam no guidão. Agora que saíra do galpão, enxergava exatamente a maneira de tratar aquele ramo lustroso que emoldurava a visão distante da montanha. Mas tinha uma sensação deprimente no coração, uma espécie de medo de jamais ter a oportunidade de tentar concretizar sua visão.

Niggle encontrou o médico e deixou um recado para o empreiteiro. O escritório estava fechado, e o empreiteiro voltara para casa, para a frente da lareira. Niggle ficou ensopado até os ossos e também se resfriou. O médico não saiu tão prontamente quanto Niggle. Chegou no dia seguinte, o que era bem conveniente para ele, já que passou a ter dois pacientes para tratar em casas vizinhas. Niggle estava de cama, com febre alta, e maravilhosos desenhos de folhas e ramos intricados formavam-se em sua cabeça e no teto. Não se sentiu melhor ao saber que a sra. Parish estava apenas resfriada e prestes a sair da cama. Virou o rosto para a parede e enterrou-se em folhas.

Ficou de cama por algum tempo. O vento continuava soprando. Arrancou ainda muitas telhas de Parish, e também algumas de Niggle - seu próprio teto começou a dar goteiras. O empreiteiro não veio. Niggle não se importou; não por um ou dois dias. Então se arrastou para fora e procurou comida (Niggle não tinha esposa). Parish não apareceu - a chuva afetara sua perna e lhe causara dores, e sua mulher

estava ocupada enxugando a água com um esfregão e se perguntando se "aquele sr. Niggle" se esquecera de chamar o empreiteiro. Se visse a chance de pegar algo útil emprestado, teria mandado Parish até lá, com ou sem perna; mas não viu, de modo que Niggle foi abandonado.

Ao fim de uma semana, mais ou menos, Niggle saiu cambaleante e voltou ao galpão. Tentou subir a escada, mas isso lhe dava tontura. Sentou-se e contemplou o quadro, mas não havia desenhos de folhas nem visões de montanhas em sua mente naquele dia. Poderia ter pintado uma vista longínqua de um deserto arenoso, mas não tinha energia para tanto.

No dia seguinte, sentiu-se bem melhor. Subiu a escada e começou a pintar. Havia acabado de retomar a pintura quando soou uma batida à porta.

- Maldição! - exclamou Niggle. Mas poderia muito bem ter dito "Entre!" educadamente, porque a porta se abriu mesmo assim. Dessa vez entrou um homem muito alto, um completo estranho.

- Este é um estúdio particular - disse Niggle. - Estou ocupado. Vá embora!

- Sou um Inspetor de Casas - retrucou o homem, erguendo o cartão de identificação para que Niggle o visse do alto da escada.

- Oh!

- A casa do seu vizinho não está nada satisfatória - comentou o Inspetor.

- Eu sei - concordou Niggle. - Levei um bilhete aos empreiteiros

faz muito tempo, mas eles nunca vieram. Depois fiquei doente.

- Entendo - disse o Inspetor. - Mas não está doente agora.

- Mas eu não sou empreiteiro. Parish devia se queixar ao Conselho Municipal e conseguir ajuda do Serviço de Emergência.

- Eles estão ocupados com danos piores que os daqui - explicou o Inspetor. - Houve uma enchente no vale, e muitas famílias estão desabrigadas. Devia ter ajudado seu vizinho a fazer consertos temporários para evitar que o reparo dos danos ficasse mais caro que o necessário. Essa é a lei. Há bastante material aqui: lona, madeira, tinta impermeável.

- Onde? - perguntou Niggle indignado.

- Ali! - respondeu o Inspetor, apontando o quadro.

- Meu quadro! - exclamou Niggle.

- Imagino que seja - continuou o Inspetor. - Mas as casas vêm em primeiro lugar. Essa é a lei.

- Mas não posso... - Niggle não disse mais nada, porque naquele momento outro homem entrou. Era muito parecido com o Inspetor, quase um sósia: alto, todo vestido de preto.

- Venha comigo! - disse ele. - Eu sou o Condutor. Niggle desceu da escada aos tropeços. Sua febre parecia ter retornado, e sua cabeça girava; sentia frio no corpo todo.

- Condutor? Condutor? - resmungou. - Condutor do quê?

- Seu e do seu vagão - respondeu o homem. - O vagão foi pedido há muito tempo. Finalmente chegou. Está esperando. Você

parte hoje em sua viagem, você sabe.

- Aí está! - disse o Inspetor. - Vai ter que ir, mas é uma forma ruim de sair de viagem, deixando seus serviços por fazer. Ainda assim, pelo menos agora podemos fazer algum uso dessa lona.

- Oh, puxa! - lamentou o pobre Niggle, começando a chorar. - E não está nem terminado!

- Não está terminado? - perguntou o Condutor. - Bom, pelo menos no que lhe diz respeito está acabado. Vamos embora!

Niggle se foi, de forma bastante pacífica. O Condutor não lhe deu tempo de fazer as malas, dizendo que ele deveria ter feito isso antes e que iriam perder o trem; então tudo o que Niggle pôde fazer foi apanhar uma sacola no hall. Descobriu que ela continha apenas um estojo de tintas e um livrinho com seus próprios esboços - nem comida nem roupas. Acabaram pegando o trem. Niggle sentia-se muito cansado e sonolento; mal tinha consciência do que estava acontecendo quando o enfiaram em seu compartimento. Não se importava muito - esquecera aonde devia estar indo, ou para que ia. Quase imediatamente o trem entrou num túnel escuro.

Niggle acordou numa estação ferroviária muito grande e sombria. Um Carregador percorria a plataforma gritando, mas não o nome do lugar; gritava *Niggle!*

Niggle saiu às pressas e percebeu que deixara sua sacola para trás. Virou-se, mas o trem já havia partido.

- Ah, aí está você! - disse o Carregador. - Por aqui! O quê? Não

tem bagagem? Vai ter que ir até a Casa de Trabalho.

Niggle sentiu-se muito mal e desmaiou na plataforma. Puseram-no numa ambulância e levaram-no à Enfermaria da Casa de Trabalho.

Ele não gostou nem um pouco do tratamento. O remédio que lhe davam era amargo. Os funcionários e auxiliares eram pouco amigáveis, silenciosos e rigorosos; e ele nunca via outras pessoas, exceto um médico muito severo que o visitava de vez em quando. Era mais como estar na prisão do que no hospital. Ele tinha que trabalhar muito, em horários predeterminados, cavando, fazendo serviços de carpintaria e pintando tábuas nuas todas de uma só cor. Nunca o deixavam sair ao ar livre, e todas as janelas davam para dentro. Mantinham-no no escuro por horas a fio, "para pensar um pouco", diziam. Ele perdeu a noção do tempo. Nem ao menos começou a se sentir melhor, não se isso pudesse ser julgado pelo prazer que sentia em fazer qualquer coisa. Não sentia prazer, nem mesmo ao ir se deitar na cama.

No começo, mais ou menos durante o primeiro século (estou simplesmente transmitindo suas impressões), ele remoía inutilmente o passado. Repetia com freqüência uma coisa para si mesmo, deitado no escuro: "Eu devia ter ido ver Parish na primeira manhã depois que começou a ventania. Eu pretendia. As primeiras telhas soltas teriam sido fáceis de consertar. Aí a sra. Parish poderia nem ter se resfriado. Aí eu também não teria me resfriado. Aí eu teria uma semana a mais".

Mas com o tempo se esqueceu para que queria uma semana a mais. Depois disso, só se preocupava com seus serviços no hospital. Ele os planejava, pensando em quanto tempo poderia fazer aquela tábua parar de ranger, ou recolocar aquela porta, ou reparar aquela perna de mesa. Provavelmente se tornou mesmo bastante útil, apesar de ninguém jamais lhe dizer isso. Mas essa, obviamente, não pode ter sido a razão pela qual ficaram tanto tempo com o pobre homenzinho. Podiam estar esperando que ele ficasse melhor, e avaliando esse "melhor" com base em algum estranho critério médico próprio.

Seja como for, o pobre Niggle não tinha prazer na vida, não o que se acostumara a chamar de prazer. Certamente não estava se divertindo. Mas não se pode negar que ele começava a vivenciar um sentimento de, bem, satisfação - pão, não geléia. Era capaz de pegar uma tarefa no momento em que soava um sino e imediatamente deixá-la de lado no momento em que soava outro, toda bem-feita e pronta para ser retomada no tempo certo. Conseguia fazer muita coisa em um dia agora; acabava com esmero os serviços pequenos. Não tinha "tempo para si" (exceto quando estava sozinho em sua cela-dormitório), e ainda assim estava se tornando senhor de seu tempo - começava a saber exatamente o que podia fazer com ele. Não havia sensação de pressa. Agora estava interiormente mais tranqüilo, e na hora do descanso conseguia realmente descansar.

Então, de repente, alteraram todos os seus horários: mal o deixavam ir para a cama, tiraram-no de vez da carpintaria e o deixaram

só cavando, dia após dia. Ele suportou isso até que muito bem. Passou-se muito tempo antes que começasse a vasculhar o fundo da mente à procura dos praguejamentos que praticamente esquecera. Continuou cavando até que as costas parecessem quebradas, as mãos ficassem em carne viva e ele sentisse que não suportaria outra pazada. Ninguém lhe agradeceu. Mas o médico veio e olhou para ele.

- Chega! - disse ele. - Repouso absoluto, no escuro.

Niggle estava deitado no escuro, repousando absolutamente. Desse modo, como não estava sentindo nem pensando nada, pode ter ficado deitado ali por horas ou por anos, até onde sabia. Mas agora ouvia Vozes - vozes que jamais ouvira antes. Parecia haver uma Junta Médica, ou talvez um Tribunal de Inquérito, em sessão ali perto, possivelmente num recinto contíguo de porta aberta, apesar de ele não conseguir ver nenhuma luz.

- Agora o caso Niggle - disse uma Voz, uma voz severa, mais severa do que a do médico.

- Qual era o problema dele? - perguntou uma Segunda Voz, uma voz que se poderia chamar de moderada, apesar de não ser suave. Era uma voz com autoridade, e soava ao mesmo tempo esperançosa e triste. - Qual era o problema de Niggle? O coração dele estava no lugar certo.

- Sim, mas não funcionava direito - retrucou a Primeira Voz. - E sua cabeça não estava atarraxada com firmeza suficiente: ele mal pensava. Veja quanto tempo desperdiçou, nem mesmo se divertiu!

Nunca se preparou para a viagem. Era moderadamente próspero, e no entanto chegou aqui quase sem recursos e teve que ser alocado na ala dos indigentes. Temo que seja um caso grave. Acho que deveria ficar mais algum tempo.

- Talvez não lhe faça nenhum mal - comentou a Segunda Voz. - Mas é claro que ele é só um homenzinho. Nunca se pretendeu que fosse grande coisa, e nunca foi muito forte. Vamos olhar os Registros. Sim. Há alguns pontos favoráveis, sabe.

- Talvez - disse a Primeira Voz -, mas muito poucos que realmente resistam ao exame.

- Bem - começou a Segunda Voz -, há estes. Era um pintor por natureza. Um pouco medíocre, é claro. Ainda assim, uma Folha por Niggle tem um encanto próprio. Esforçava-se muito com as folhas, apenas por elas próprias. Mas nunca achou que isso o tornasse importante. Não há anotação nos Registros de que ele imaginasse, nem mesmo consigo próprio, que isso desculparia seu descuido com as coisas determinadas pela lei.

- Então não deveria ter se descuidado de tantas - argumentou a Primeira Voz.

- Ainda assim, atendeu a vários Chamados.

- Uma porcentagem pequena, em sua maioria do tipo mais fácil, e ele os chamava de Interrupções. Os Registros estão repletos dessa palavra, juntamente com grande quantidade de queixas e imprecações tolas.

- É verdade, mas é claro que para ele pareciam interrupções, pobre homenzinho. E há isto: ele nunca esperava qualquer Retorno, como tantos de sua espécie dizem. Há o caso Parish, o que veio depois. Era vizinho de Niggle, nunca moveu uma palha por ele, e raramente demonstrou alguma gratidão. Mas não há anotação nos Registros de que Niggle esperasse a gratidão de Parish, ele nem parece ter pensado a respeito.

- Sim, esse é um ponto - disse a Primeira Voz; - mas bem pequeno. Acho que você verá que muitas vezes Niggle simplesmente esqueceu. As coisas que precisava fazer para Parish, ele apagava da memória como um transtorno que tinha resolvido.

- Ainda assim, há este último relatório - insistiu a Segunda Voz -, aquele trajeto molhado de bicicleta. Quero enfatizar bastante isso. Parece óbvio que aquele foi um sacrifício genuíno. Niggle adivinhou que estava jogando fora sua última chance com o quadro, e adivinhou também que Parish estava se preocupando desnecessariamente.

- Acho que você está enfatizando demais - disse a Primeira Voz. - Mas a última palavra é sua. E sua tarefa, claro, dar a melhor interpretação dos fatos. Às vezes eles justificam isso. O que você propõe?

- Acho que agora é caso de um pouco de tratamento suave - concluiu a Segunda Voz.

Niggle pensou que jamais ouvira nada tão generoso quanto aquela Voz. Fazia Tratamento Suave soar como um carregamento de

finos presentes e a convocação para o festim de um Rei. Então, de repente, Niggle sentiu-se envergonhado. Ouvir que era considerado caso de Tratamento Suave o desarmou e o fez enrubescer no escuro. Era como ser elogiado em público quando você e toda a platéia sabiam que o elogio não era merecido. Niggle escondeu seu rubor no cobertor áspero.

Houve um silêncio. Então a Primeira Voz falou com Niggle, bem de perto.

- Você andou escutando.

- Sim - disse Niggle.

- Bem, o que tem a dizer?

- Poderiam me contar algo sobre Parish? - perguntou Niggle. - Gostaria de vê-lo outra vez. Espero que não esteja muito doente. Podem curar a perna dele? Ela costumava lhe dar muito trabalho. E, por favor, não se preocupem com ele nem comigo. Ele foi um ótimo vizinho e me conseguia excelentes batatas a um preço bem baixo, o que me poupou bastante tempo.

- É mesmo? - observou a Primeira Voz. - Fico contente em ouvir isso.

Houve outro silêncio. Niggle ouviu as Vozes desaparecendo.

- Bem, concordo - ouviu a Primeira Voz dizer ao longe. - Que ele vá para a próxima etapa. Amanhã, se você quiser.

Ao acordar, Niggle descobriu que as venezianas haviam sido abertas e que sua pequena cela estava repleta de luz do sol.

Levantou-se e viu que haviam providenciado para ele roupas confortáveis, não um uniforme de hospital. Depois do desjejum o médico cuidou de suas mãos machucadas, colocando nelas um ungüento que as curou de imediato. Deu a Niggle alguns bons conselhos e um frasco de tônico (caso precisasse dele). No meio da manhã deram a Niggle um biscoito e uma taça de vinho, e depois uma passagem.

- Agora pode ir à estação ferroviária — disse o médico. - O Carregador vai tomar conta de você. Adeus.

Niggle escapuliu pela porta principal, e piscou um pouco. O sol estava muito forte. Também tinha a expectativa de sair para uma cidade grande, que combinasse com o tamanho da estação, mas não foi assim. Estava no alto de um morro - verde, exposto, varrido por um vento penetrante e revigorante. Não havia mais ninguém por perto. Lá embaixo, ao pé do morro, podia ver o telhado da estação resplandecendo.

Caminhou vivamente, mas sem pressa, morro abaixo, rumo à estação. O Carregador reconheceu-o de imediato.

- Por aqui! - disse ele, e conduziu Niggle até uma plataforma onde estava parado um trenzinho local muito acolhedor: um vagão e uma pequena locomotiva, ambos muito brilhantes, limpos e recém-pintados. Era como se fosse a primeira viagem deles. Até a linha que se estendia diante da locomotiva parecia nova: os trilhos reluziam, os coxins estavam pintados de verde e os dormentes emitiam um

delicioso cheiro de alcatrão à luz morna do sol. O vagão estava vazio.

- Aonde vai este trem, Carregador? - perguntou Niggle.

- Acho que ainda não determinaram o nome - respondeu o Carregador. - Mas você vai encontrar sem problemas. - Fechou a porta.

O trem partiu imediatamente. Niggle reclinou-se no assento. A pequena locomotiva avançou bufando por uma fenda profunda com altas escarpas verdes, encimada pelo céu azul. Não parecia ter se passado muito tempo quando a locomotiva deu um apito, os freios foram acionados, e o trem parou. Não havia estação, nem tabuleta, só um lance de degraus que subiam pelo aterro verde. No alto da escada, uma catraca numa sebe aparada. Ao lado da catraca estava sua bicicleta - pelo menos se parecia com a sua, e havia uma etiqueta amarela amarrada ao guidão com NIGGLE escrito em grandes letras pretas.

Niggle passou pela catraca com um empurrão, saltou sobre a bicicleta e desceu o morro sob o sol da primavera. Logo descobriu que a trilha pela qual partira havia desaparecido, e a bicicleta rodava por cima de um maravilhoso gramado. Era verde e denso, e no entanto ele conseguia ver nitidamente cada folha. Parecia recordar que vira aquela extensão de grama em algum lugar ou sonhara com ela. De algum modo as curvas da paisagem eram familiares. Sim, o terreno estava ficando plano, como devia, e agora, é claro, começava a subir outra vez. Uma grande sombra verde interpôs-se entre ele e o sol. Niggle ergueu os olhos e caiu da bicicleta.

Diante dele estava a Árvore, sua Árvore, terminada. Se é que se

podia dizer isso de uma Árvore que estava viva, com as folhas se abrindo, os ramos crescendo e se curvando ao vento que tantas vezes Niggle sentira ou adivinhara, e tantas vezes deixara de capturar. Olhou fixo para a Árvore e lentamente ergueu os braços e os abriu o quanto podia.

- É uma dádiva! - disse. Referia-se à sua arte e também ao resultado, mas estava usando a palavra de modo bem literal.

Continuou olhando para a Árvore. Todas as folhas nas quais já labutara estavam lá, como as imaginara e não como as fizera; e havia outras que tinham apenas germinado em sua mente, e muitas que poderiam ter germinado se ele tivesse tido tempo. Não havia nada escrito nelas, eram apenas folhas primorosas, e no entanto estavam datadas com a clareza de um calendário. Algumas das mais belas - e as mais características, os mais perfeitos exemplos do estilo de Niggle - pareciam produzidas com a colaboração do sr. Parish; não havia outro modo de expressá-lo.

Os pássaros estavam fazendo ninhos na Árvore. Pássaros surpreendentes: como cantavam! Estavam acasalando, chocando, criando asas e saindo em vôo a cantar na Floresta, mesmo enquanto ele os olhava. Via agora que a Floresta também estava lá, abrindo-se de ambos os lados, e avançando para longe. As Montanhas reluziam ainda mais distantes.

Depois de algum tempo Niggle voltou-se para a Floresta. Não por estar cansado da Árvore, mas porque agora parecia tê-la com toda

a clareza em sua mente, e ter consciência dela, e de seu crescimento, mesmo quando não a estava olhando. Quando se afastou, descobriu uma coisa esquisita: a Floresta, é claro, era uma Floresta distante, mas ele podia aproximar-se dela, até entrar nela, sem que ela perdesse aquele encanto característico. Nunca antes conseguira caminhar para o longe sem transformá-lo em simples arredores. Isso de fato acrescentava uma considerável atração à caminhada no campo, porque ao caminhar abriam-se novas lonjuras, de modo que havia lonjuras duplas, triplas e quádruplas, dupla, tripla e quadruplamente encantadoras. Era possível avançar mais e mais, e ter todo um país num jardim, ou num quadro (se preferisse chamá-lo assim). Era possível avançar mais e mais, porém talvez não para sempre. Havia as Montanhas em segundo plano. Elas se tornavam mais próximas, muito lentamente. Não pareciam pertencer ao quadro, a não ser como uma ligação para outra coisa, um vislumbre de algo diferente através das árvores, uma etapa posterior - outro quadro.

Niggle perambulou, mas não estava apenas passeando. Estava olhando em volta cuidadosamente. A Árvore estava terminada, mas não acabada - "Exatamente o contrário de como costumava ser", ele pensou -, e na Floresta havia diversas regiões não concluídas, que ainda precisavam de trabalho e reflexão. No ponto a que chegara, nada mais precisava ser alterado, nada estava errado, mas precisava ser continuado até um ponto definido. Em cada caso Niggle enxergava precisamente esse ponto.

Sentou-se embaixo de uma árvore distante, muito bonita - uma variação da Grande Arvore, porém bem peculiar, ou assim seria com um pouco mais de atenção -, e considerou onde começaria a trabalhar, onde terminaria e quanto tempo seria necessário. Não conseguiu montar direito seu plano.

- Claro! - disse ele. - É de Parish que eu preciso. Há muitas coisas sobre terra, plantas e árvores que ele conhece e eu não. Este lugar não pode ficar sendo só meu parque particular. Preciso de ajuda e conselhos. Devia tê-los buscado antes.

Levantou-se e caminhou até o lugar onde decidira começar seu trabalho. Tirou o casaco. Então, lá embaixo, numa pequena baixada protegida que não podia ser vista de outro lugar, viu um homem olhando em volta de modo bastante desnorteado. Estava apoiado numa pá, mas claramente não sabia o que fazer. Niggle chamou-o.

- Parish! - gritou.

Parish pôs a pá no ombro e subiu até ele. Ainda coxeava um pouco. Não falaram, só acenaram a cabeça como costumavam fazer quando se cruzavam, mas agora caminharam juntos, de braços dados. Sem conversar, Niggle e Parish concordaram exatamente sobre onde fazer a casinha e o jardim, o que parecia ser necessário.

Enquanto trabalhavam juntos, ficou evidente que Niggle era agora o melhor dos dois em administrar o tempo e executar as tarefas. Curiosamente, era Niggle quem ficava mais absorto na construção e na jardinagem, enquanto Parish freqüentemente perambulava olhando as

árvores, em especial a Árvore.

Certo dia Niggle estava ocupado plantando uma cerca viva, e Parish estava deitado na grama ali perto, olhando atentamente uma florzinha amarela, bonita e bem formada, que crescia no gramado verde. Niggle pusera muitas delas entre as raízes de sua Arvore bastante tempo antes. De repente Parish ergueu os olhos: seu rosto reluzia ao sol, e ele estava sorrindo.

- Isto é formidável! - disse ele. - Na verdade eu não deveria estar aqui. Obrigado por me recomendar.

- Bobagem - respondeu Niggle. - Não me lembro do que disse, mas de qualquer modo não foi o bastante.

- Ah, foi sim - emendou Parish. - Assim saí muito antes. Aquela Segunda Voz, você sabe, ela me mandou para cá, disse que você tinha pedido para me ver. Eu lhe devo isso.

- Não. Você deve à Segunda Voz - corrigiu Niggle. - Nós dois devemos.

Continuaram morando e trabalhando juntos, não sei por quanto tempo. Não adianta negar que no começo discordavam de vez em quando, especialmente quando ficavam cansados. Porque no começo ficavam cansados às vezes. Descobriram que ambos haviam recebido tônicos. Cada frasco tinha a mesma etiqueta: *Tomar algumas gotas com água da Fonte antes de repousar.*

Encontraram a Fonte no coração da Floresta; só uma vez, muito tempo atrás, Niggle a imaginara, porém nunca a havia

desenhado. Agora percebia que ela era a nascente do lago que reluzia ao longe e o sustento de tudo o que crescia na região. As poucas gotas do tônico tornavam a água adstringente, um tanto amarga, mas revigorante, e desanuviavam a cabeça. Depois de beber eles repousavam sozinhos, e em seguida se levantavam de novo e tudo prosseguia alegremente. Nessas horas Niggle imaginava maravilhosas flores e plantas novas, e Parish sempre sabia exatamente como plantá-las e onde cresceriam melhor. Muito antes que os tônicos acabassem eles já não precisavam mais deles. Parish não mancava mais.

A medida que o trabalho ia terminando eles se permitiam cada vez mais tempo para caminhadas, olhando as árvores, as flores, as luzes e formas, e o relevo da região. Às vezes cantavam juntos; mas Niggle descobriu que começava a voltar os olhos para as Montanhas com cada vez mais freqüência.

Chegou um tempo em que a casa na baixada, o jardim, a grama, a floresta, o lago e toda a região estavam quase completos, a seu próprio e característico modo. A Grande Árvore estava em plena floração.

- Vamos terminar hoje à tardinha - disse Parish certo dia. - Depois disso vamos fazer uma caminhada bem longa.

Partiram no dia seguinte, e andaram até atravessarem as lonjuras e chegarem à Beirada. É claro que ela não era visível - não havia linha, nem cerca, nem muro, mas sabiam que haviam atingido a margem daquela região. Viram um homem que parecia um pastor de ovelhas;

caminhava na direção deles, descendo as encostas gramadas que conduziam para o alto das Montanhas.

- Querem um guia? - perguntou ele. - Querem prosseguir?

Por um momento uma sombra desceu entre Niggle e Parish, porque Niggle sabia que queria prosseguir, e (de certo modo) devia fazê-lo, mas Parish não queria prosseguir, e ainda não estava pronto para ir.

- Preciso esperar minha mulher - disse Parish a Niggle. - Ela se sentiria solitária. Eu tinha entendido que eles a mandariam depois de mim, em alguma época, quando ela estivesse pronta e quando eu tivesse ajeitado as coisas para ela. Agora a casa está terminada, o melhor que conseguimos, mas eu gostaria de mostrá-la a ela. Ela vai poder melhorá-la, imagino, deixá-la mais aconchegante. Espero que ela goste desta região também. - Voltou-se para o pastor. - Você é um guia? - perguntou. - Poderia me dizer o nome desta região?

- Você não sabe? - disse o homem. - Ê a Região de Niggle. Ê o Quadro de Niggle, ou quase tudo, uma pequena parte agora é o Jardim de Parish.

- Quadro de Niggle! - disse Parish abismado. -Você *imaginou* tudo isto, Niggle? Nunca soube que era tão esperto. Por que não me contou?

- Ele tentou contar muito tempo atrás - revelou o homem -, mas você não olhava. Ele só tinha tela e tinta naqueles dias, e você queria remendar seu telhado com elas. Isto é o que você e sua mulher

costumavam chamar de Bobagem de Niggle, ou Aqueles Borrões.

- Mas naquela época não tinha este aspecto, não era *real* - retrucou Parish.

- Não, naquela época era só um vislumbre, mas você poderia tê-lo enxergado se alguma vez tivesse achado que valia a pena tentar.

- Não lhe dei muita chance - interveio Niggle. - Nunca tentei explicar. Eu costumava chamá-lo de Velho Cavoucador de Terra. Mas o que importa? Agora moramos e trabalhamos juntos. As coisas poderiam ter sido diferentes, mas não melhores. Ainda assim, temo que vou precisar seguir adiante. Havemos de nos encontrar de novo, imagino. Deve haver muitas coisas mais que podemos fazer juntos. Adeus! - Apertou a mão de Parish calorosamente; parecia uma mão boa, firme, honesta.

Virou-se e olhou para trás por um momento. As flores da Grande Arvore resplandeciam como uma chama. Todos os pássaros voavam no ar e cantavam. Então ele sorriu, acenou a cabeça para Parish e partiu com o pastor.

Ia aprender sobre ovelhas, sobre as altas pastagens, a olhar para um céu mais amplo, a caminhar mais e mais longe rumo às Montanhas, sempre subindo. Afora isso, não consigo adivinhar o que foi feito dele. Mesmo o pequeno Niggle em sua antiga casa conseguia apenas entrever as Montanhas ao longe, e elas entraram pelas beiras do seu quadro, mas como elas verdadeiramente são e o que existe além delas só quem as escalou é capaz de dizer.

- Acho que ele era um homenzinho tolo - opinou o Conselheiro Tompkins. - Imprestável, na verdade. Não servia de nada para a Sociedade.

- Oh, não sei - retrucou Atkins, que não era ninguém importante, apenas um mestre-escola. - Não tenho tanta certeza. Depende do que você quer dizer com *servir*.

- Sem serventia prática nem econômica - explicou Tompkins. - Ouso dizer que ele poderia ter sido transformado em alguma espécie de engrenagem aproveitável se vocês, mestres de primeiras letras, conhecessem seu ofício. Mas não conhecem, e assim terminamos com gente inútil como ele. Se eu governasse este país, empregaria a ele e sua laia em algum serviço para o qual fossem adequados, lavando pratos numa cozinha comunitária ou coisa parecida, e trataria de garantir que trabalhassem direito. Ou os descartaria. Eu deveria tê-lo descartado muito tempo atrás.

- Tê-lo descartado? Quer dizer que o teria feito partir em viagem antes do tempo?

- Sim, se você insiste em usar essa velha expressão sem significado. Empurrá-lo pelo túnel para o grande Monte de Entulho, é isso que quero dizer.

- Então você não acha que a pintura vale alguma coisa, que não vale a pena ser conservada, nem melhorada, nem mesmo usada?

- É claro que a pintura tem utilidades - respondeu Tompkins. - Mas não havia como usar a pintura dele. Há muitas oportunidades para

rapazes arrojados que não têm medo de novas idéias e novos métodos. Não para essas tolices antiquadas. Devaneios privados. Ele não seria capaz de desenhar um cartaz expressivo nem para salvar a própria vida. Sempre mexendo com folhas e flores. Uma vez perguntei-lhe por quê. Ele disse que as achava bonitas! Consegue acreditar nisso? Ele disse *bonitas!* "O quê, órgãos digestivos e genitais de plantas?", eu disse a ele, mas não tive resposta. Desperdiçador tolo.

- Desperdiçador - suspirou Atkins. - Sim, pobre homenzinho, jamais terminou nada. Ora bem, as telas dele foram empregadas em "melhores usos" desde que ele se foi. Mas não tenho certeza, Tompkins. Lembra-se da grande, aquela que usaram para remendar a casa avariada vizinha à dele depois das ventanias e das enchentes? Encontrei um canto arrancado dela jogado num campo. Estava avariado, mas reconhecível: um pico de montanha e um ramo de folhas. Não consigo tirá-lo da minha mente.

- Tirá-lo da sua o quê? - perguntou Tompkins.

- Do que vocês dois estão falando? - perguntou Perkins, intervindo em prol da paz.

Atkins enrubesceu bastante.

- Não vale a pena repetir o nome - comentou Tompkins. - Nem sei por que estamos falando dele. Ele não morava na vila.

- Não - disse Atkins -, mas mesmo assim você estava de olho na casa dele. Era por isso que costumava ir visitá-lo e zombar dele enquanto bebia seu chá. Bem, agora você tem a casa dele e a da vila,

portanto não precisa ter ressentimentos quanto ao seu nome. Estávamos falando de Niggle, caso você queira saber, Perkins.

- Oh, o coitadinho do Niggle! - lamentou Perkins. - Nem sabia que ele pintava.

Essa foi provavelmente a última vez que o nome de Niggle foi mencionado numa conversa. No entanto Atkins guardou o pedaço do quadro. A maior parte dele esfarelou-se, mas uma bela folha ficou intacta. Atkins mandou emoldurá-la. Mais tarde legou-a ao Museu Municipal, e por muito tempo "Folha: por Niggle" lá esteve pendurado num nicho, e poucos olhos a notaram. Mas por fim o Museu foi destruído por um incêndio, e a folha e Niggle foram inteiramente esquecidos em sua antiga região.

- Está demonstrando ser muito útil de fato - disse a Segunda Voz. - Para férias e para repouso. E esplêndida para convalescença, e não apenas para isso, para muitos é a melhor apresentação às Montanhas. Faz milagres em alguns casos. Estou mandando cada vez mais gente para lá. Raramente precisam voltar.

- Isso é verdade - assentiu a Primeira Voz. - Acho que precisamos dar um nome à região. O que sugere?

- O Carregador resolveu isso algum tempo atrás

- respondeu a Segunda Voz. - *Trem para Niggle's Parish*[2] *na plataforma.* Já faz bastante tempo que ele vem gritando isso. Niggle's Parish. Mandei uma mensagem aos dois para contar.

- O que disseram?

- Os dois riram. Riram, e as Montanhas ressoaram com as risadas!

2. "Distrito de Niggle". (N. T.)